

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DUPLICITÉ À L'ŒUVRE : LA MYSTIFICATION DANS L'*ABRÉGÉ D'HISTOIRE DE LA
LITTÉRATURE PORTATIVE* ET *BARTLEBY ET COMPAGNIE* D'ENRIQUE VILA-MATAS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DOMINIC OUELLET

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Il va de soi que mes premiers remerciements sont adressés à Robert Dion qui a su guider la rédaction de ce mémoire en tant que directeur de recherche. Les conseils judicieux et les encouragements qu'il m'a prodigués ont servi ma réflexion et mon travail. Je tiens également à remercier Pascal Tourangeau qui a partagé au quotidien les humeurs suscitées par cette nouvelle expérience. Chaque encouragement a été bienvenu. À mes amis Josée Di Lalla et François Hudon, je dis merci pour les discussions sur l'art et sur la littérature qui m'ont permis d'élaborer certains développements. Merci également à Jacynthe Ducharme et à Bertrand Lalonde qui ont su m'appuyer. Enfin, je remercie mon patron Nicolas Poirier qui a facilité la conciliation « travail-études » qu'un tel projet demandait.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé</i>	v
<i>Introduction</i>	1
La mystification littéraire	5
Mystification et canular : des objets incertains	8
Hybridité et effets de lecture : l'amont et l'aval de la mystification	10
<i>Première Partie</i>	12
<i>L'hybridité en amont de la mystification</i>	12
Hybridité	12
<i>Chapitre 1</i>	15
<i>L'hybridité générique</i>	15
1. Des genres « purs » aux genres « croisés » : vers l'écriture transgénique.....	16
2. La biographie imaginaire d'écrivain	27
3. Juxtaposition et superposition.....	29
4. Deux voies à la mystification	33
<i>Chapitre 2</i>	37
<i>Hybridité des discours</i>	37
1. Hybridité de l'énoncé	38
1.1 Bakhtine et Ducrot	38
1.2. La duplicité de l'énoncé	40
2. Hybridité des genres discursifs et des genres littéraires	44
2.1. Les codes du discours factuel détournés : le cas Marbot.....	46
2.1.1. La non-science narrative.....	47
2.1.3. Affirmations contrôlées et « science » narrative.....	48

3. Hybridité des discours factuels et fictionnels	51
<i>Deuxième Partie</i>	55
<i>L'aval de la mystification</i>	55
<i>Chapitre 3</i>	56
<i>La démystification</i>	56
1. Jeu de mot et dualité révélatrice	57
2. Inexactitudes et incertitude des contenus biographiques et bibliographiques.....	59
3. Délire diégétique : de la fiction dans le régime factuel.....	63
4. Dévoilement.....	67
5. Une impossible certitude.....	68
6. Sortir des œuvres : formation du lecteur et intertextualité	69
<i>Conclusion</i>	73
<i>Bibliographie</i>	79

RÉSUMÉ

Lorsqu'il parcourt l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* et *Bartleby et compagnie* d'Enrique Vila-Matas, le lecteur ressent un malaise à l'endroit des informations biographiques et historiques que ces œuvres contiennent. En effet, celles-ci présentent au lecteur certaines informations erronées. Ce mémoire pose l'hypothèse qu'un tel malaise vient de ce que ces textes seraient des mystifications et rend compte des moyens par lesquels elles adviennent.

Le premier de ces moyens est l'hybridité générique constitutive des œuvres. Celle-ci est définie par la présence dans un même texte littéraire de plusieurs genres. Elle se manifeste surtout dans *Bartleby et compagnie*. Elle a lieu à travers la juxtaposition et la superposition des différents genres qui la forment. L'entrelacs des genres ainsi produit fait en sorte que le lecteur reste confus et ne parvient plus à distinguer les informations appartenant, d'une part, à la fiction et, d'autre part, au factuel. La mystification naît à ce moment.

La deuxième voie par laquelle la mystification prend forme est l'hybridité des discours. Elle se manifeste surtout dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* et se présente sous trois formes différentes. Elle est d'abord la présence dans un même énoncé de deux discours différents ; elle s'apparente à la polyphonie telle qu'elle est présentée par Mikhaïl Bakhtine et reprise par Oswald Ducrot. La deuxième forme d'hybridité des discours se manifeste à travers l'abrégé en tant que genre du discours parasité par les genres littéraires. Enfin, c'est l'hybridité des discours propres à la fiction et au factuel qui produit la mystification : des informations volontairement erronées s'insèrent dans le discours factuel. Du coup, le lecteur reçoit ces informations mensongères comme vraies.

Selon la définition qu'en donne Jean-François Jeandillou, pour qu'il y ait mystification, la victime doit s'apercevoir qu'elle a été jouée. Dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, l'on est à même de repérer les traces de la mystification à travers le travestissement de certaines informations historiques et biographiques. Pris d'un doute sur leur authenticité, le lecteur cherche à les valider (ou à les invalider). Pour ce faire, il doit sortir du texte et interroger différentes sources. La mystification devient formatrice grâce à cet effort demandé au lecteur. Montrer qu'il y a mystification dans *Bartleby et compagnie* constitue une tâche plus difficile. En effet, il n'y a pas, comme dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, d'indices probants d'un tel jeu. *Bartleby et compagnie* exploite une forme postmoderne de la mystification qui joue avec l'incertitude de son propre statut mystifiant. Le lecteur ne peut jamais savoir avec certitude s'il est devant une mystification.

De telles mystifications redisent l'impossibilité pour la littérature et les discours de savoir (biographie, histoire) de rendre compte de la totalité du monde. Elles manifestent aussi le discours autoréflexif d'une littérature qui se dévalue elle-même. Elles redisent cependant tout le plaisir qu'il reste à fréquenter cet art.

Mots clés : Enrique Vila-Matas, Mystification, Hybridité générique, Hybridité discursive

INTRODUCTION

L'œuvre de l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas est constituée en majorité d'ouvrages de fiction à peu près impossibles à assigner à un seul genre. En effet, la quasi totalité des livres de cet auteur ne sont identifiés par aucun « nom de genre » (Shaeffer, 1989) permettant d'aiguiller le lecteur et de baliser la lecture qu'il s'apprête à faire. Ainsi, certains de ses « récits »¹ font appel à de multiples genres et sous-genres dont le roman, l'essai, l'autofiction, la courte biographie d'écrivains et d'artistes ayant véritablement existé, voire l'historiographie littéraire. Or, il appert que dans certains de ces écrits historico-biographiques l'instance narrative se moque de la réalité historique et n'hésite pas à trafiquer la représentation des anecdotes et des récits des vies des biographiés comme le fait Marcel Schwob (1957 [1896])². De plus, certains de ces écrivains et artistes qui génèrent le matériau biographique nous semblent être le produit de la stricte imagination de l'auteur, comme c'est le cas chez Roberto Bolaño³ (2003 [1996]). La lecture de ces ouvrages provoque un sentiment d'inconfort : vient un moment dans le processus de réception de l'œuvre où ce qui est narré semble impropre, sinon volontairement mensonger, produisant une sorte de remise en question, chez le lecteur, de la valeur et de l'authenticité de l'information.

C'est ce qui se produit lorsque nous abordons *Abrégé d'histoire de la littérature portative*⁴, forme très inventive et très libre du manuel d'histoire littéraire. Publié originalement en espagnol en 1985 par la maison barcelonaise Anagramma⁵, cette oeuvre présente, sur le

¹ J'utilise le terme dans son acception la plus neutre, celle qui renvoie à une histoire racontée.

² Comme l'indique le titre *Vies imaginaires*, ce recueil fait la part belle à l'imagination de l'auteur ; les vies qui y sont racontées ne subissent pas la contrainte de la « vérité ».

³ Dans *La littérature nazie en Amérique*, l'auteur chilien présente la vie et l'œuvre d'écrivains des Amériques qui ont soutenu diverses thèses nazies. Le lecteur comprend, quand on lui présente des auteurs nés après la publication originale de l'ouvrage en 1996, qu'il est devant une création littéraire et non devant un authentique essai sur cette littérature.

⁴ Afin d'alléger le texte, je renverrai à l'avenir à ce livre au moyen du sigle AHLP suivi du numéro de folio entre parenthèses.

⁵ Bien que l'auteur soit originaire de cette même ville, et l'éditeur également catalan, c'est en castillan qu'Enrique Vila-Matas a écrit son œuvre.

mode de l'essai littéraire, l'histoire de ce mouvement dit « portatif » qui rallia des philosophes comme Walter Benjamin, des artistes dont Marcel Duchamp et des écrivains tels Louis-Ferdinand Céline, Jacques Rigaut et Valéry Larbaud. Fondé en 1924 dans « un village africain situé sur le delta du Niger » (AHLP : 23), le mouvement de la littérature portative, nous dit le narrateur de cet « essai historique », s'est constitué en une société secrète qui exista durant trois ans. Les membres, appelés des « shandys » (AHLP : 12) d'après le personnage du roman de Laurence Sterne, devaient se soumettre à un code de conduite très strict. La fratrie leur intimait de se comporter en « machine célibataire » (AHLP : 15), c'est-à-dire de se comporter en don juan et de pratiquer l'art portatif. Celui-ci échappe dans le livre à toute véritable description ou définition, sinon qu'il fut conçu à partir de la « boîte-en-valise » de Duchamp (AHLP : 11), objet original dans lequel des reproductions en miniature de ses propres œuvres étaient remisées⁶. L'« essai » de Vila-Matas, qui tire sa matière en majeure partie des publications des principaux acteurs (romans autobiographiques, mémoires et essais divers), couvre les trois ans d'existence de cette société secrète en racontant sa fondation, ses principales activités puis sa brusque disparition, tout en accordant une place de choix à la narration de diverses anecdotes liées à ses protagonistes. Une telle société, qui rappelle parfois le mouvement dadaïste, aurait pu exister et le lecteur qui en refait le parcours historique pourrait être pris au piège de cette chimère si l'auteur n'avait pas prévu de lui mettre la puce à l'oreille. Ainsi le lecteur, pour peu qu'il connaisse l'histoire de la littérature du XX^e siècle, reconnaîtra dans ce récit des anecdotes douteuses. Par exemple, un chapitre présente l'appropriation et la transformation d'un sous-marin de guerre en salon littéraire par le prince Mdivani, membre fortuné de la confrérie. Dans cet extrait, l'énonciation au ton docte produit paradoxalement une narration ludique qui a pour effet d'augmenter « l'incrédulité du lecteur à chaque ligne du texte » (AHLP : 107). Face à un tel matériau et au traitement qui lui est accordé, un malaise s'installe : le lecteur ne peut recevoir ces informations sans

⁶ On retrouve quand même, dans le troisième chapitre, une brève allusion à ce que pourrait être la littérature portative : « [...] c'était] une littérature qui n'existait pas, puisque personne chez les shandys ne savait en quoi elle consistait, bien que cela fût paradoxalement la condition même de l'existence de cette sorte de littérature, au rythme de laquelle dansaient les membres d'une société secrète qui, depuis son néant, conspirait pour le néant. » (AHLP : 52).

sourciller ni questionner la validité de ce qu'il lit. De plus, il est déconcerté par le fait que le soi-disant texte sérieux bascule dans ce qui lui semble être une plaisanterie.

Un tel sentiment de perplexité ne quitte pas celui qui parcourt les « fragments » biographiques qui constituent l'essentiel de *Bartleby et compagnie*⁷, œuvre du même auteur publiée plus de vingt ans après le premier « essai » d'histoire littéraire qui nous intéresse. Dans cet objet aux contours génériques flous, un commis aux écritures se réclamant de Bartleby le scribe, personnage de la nouvelle éponyme de Herman Melville, se met en quête de l'existence « d'écrivains négatifs ». Ces singuliers acteurs de l'histoire de la littérature sont d'abord ceux qui, comme Arthur Rimbaud, le plus célèbre des négatifs, ont choisi de se taire après la publication de ce que d'aucuns considéreraient comme l'amorce d'une œuvre ; ce sont aussi ces personnalités historiques qui n'ont jamais publié de leur vivant et qui sont pourtant fortement associées à la production littéraire (soit parce que la postérité leur a reconnu une œuvre *post-mortem* comme elle l'a fait pour le journal de Joseph Joubert, soit parce que leur influence sur leurs contemporains fut telle qu'on leur reconnaît la paternité d'un mouvement artistique comme c'est le cas pour Pepín Bello, « le cerveau de l'ombre de la plus brillante génération littéraire espagnole » (BC : 34)). Sous la forme de notes de bas de page commentant un texte qui n'existe pas (l'anti-texte constitué du silence de ces écrivains), le narrateur raconte des anecdotes biographiques au sujet de ces personnages, expliquant comment ils sont venus à la littérature pour se retirer dans le silence et devenir ces Bartleby qui « préférera[en]t ne pas » (Melville, 1996 [1856] : 25) continuer à écrire. Ce livre est surtout peuplé d'écrivains et d'artistes de l'Amérique hispanophone (Juan Rulfo, Rita Malu, par exemple), tout en laissant une place de choix aux Européens tels Robert Walser et Hugo von Hofmannsthal. Mais ce qui retient l'attention du lecteur est l'existence d'éléments suspects dans les biographies de ces auteurs, en plus de la présence, dans ce recensement hétérodoxe, d'écrivains à l'existence douteuse. Car si le répertoire des « négatifs » nous renvoie à certaines figures mythiques de la littérature (Salinger, par exemple), d'autres noms moins connus provoquent chez le lecteur un froncement de sourcil. Dans cet autre livre d'Enrique Vila-Matas, le lecteur est confronté à une narration de l'histoire littéraire qui lui

⁷ Comme je l'ai proposé pour le premier volume, je renverrai désormais à ce livre au moyen du sigle *BC* suivi du numéro de folio entre parenthèses.

paraît falsifiée. Ici aussi, le matériau biographique et historique semble mensonger car l'évocation d'écrivains au statut douteux vient accroître le nombre de notes de bas de page qui constituent le livre. Pis, la prolifération, dans un même ouvrage, de différents genres et sous-genres fascine le lecteur qui se laisse hypnotiser par l'entrelacs des discours ; cela a pour effet d'engourdir son esprit critique — au point où il ne discerne plus le plausible de l'in vraisemblable — et de créer un objet flou où toutes les couches de discours lui paraissent se fondre en une seule voix. De plus, l'érudition du narrateur, la forte présence d'éléments métanarratifs (par exemple, la correspondance qu'entretient le narrateur avec un collègue pour lui parler du livre qu'il est en train d'écrire) et la présence, très marquée, de l'intertextualité, contribuent à créer un discours polyphonique dans lequel le faux réussit à s'infiltrer. Ces manipulations et ces constructions narratives ont pour effet de troubler le lecteur puis de le faire douter de l'authenticité de l'information, à l'instar de ce qu'il ressent à la lecture de *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative*.

Dans ce mémoire, j'ai l'intention de me pencher sur ce malaise qui habite le lecteur lorsqu'il parcourt certaines œuvres de Vila-Matas : qu'est-ce qui crée, dans *Abrégé d'histoire de la littérature portative* et dans *Bartleby et compagnie*, un flottement dans le processus de lecture ? Ou encore : qu'est-ce qui crée l'indécidabilité de la posture de lecture ? Qu'est-ce qui fait que le lecteur ne peut recevoir l'information sans se demander si ce qu'il lit est authentique ? Je fais l'hypothèse que non seulement ces deux ouvrages sont en partie mensongers mais que le leurre est volontairement mis en évidence par l'énonciateur, contribuant à créer chez le lecteur ce sentiment d'inconfort propre à la mystification et au canular. De plus, je propose que la rencontre entre la fiction et la non-fiction dans un même texte contribue, en manipulant malicieusement l'information, à générer le discours captieux et à faire naître cet état d'esprit.

Le lecteur naïf peut très bien lire *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative* comme n'importe quel essai littéraire ; il découvrira alors un discret épisode de l'histoire de la littérature du XX^e siècle. Or, ce lecteur non prévenu manquera l'essentiel : ce qui est présenté au départ comme un traité sérieux n'est en réalité qu'un exercice de mystification. Pour sa part, le lecteur averti ne pourra s'empêcher, lorsque tôt ou tard il éventrera la supercherie, de sourire en découvrant qu'il a été, pour un temps, la victime d'une telle galéjade. De même,

dans *Bartleby et compagnie*, le lecteur est confronté à la présence d'un discours mensonger qui tend à disparaître sous l'artifice d'une narration au ton pseudo-savant qui manipule la réalité au point de la transformer, en partie, en matériau purement fictif.

Tout l'art de l'écrivain réside dans sa capacité à faire croire au lecteur que la littérature portative est un mouvement littéraire qui a bel et bien existé et que les nombreux écrivains qui peuplent les pages de *Bartleby et compagnie* sont authentiques comme le sont les anecdotes qui les concernent. Et c'est cet art que je veux questionner ici : comment fonctionne la mystification dans ce texte? Comment le lecteur arrive-t-il, dans un premier temps, à croire à ces mensonges puis, dans un second temps, à lever le voile sur la vérité dans une finale hilarante où il se reconnaît comme victime et sait (ou non) rire de la blague? Comment le discours fictif se mêle-t-il au discours sérieux, comment la réalité se mêle-t-elle à la fiction pour ainsi troubler le lecteur? Mais d'abord, qu'est-ce que cette mystification qui perturbe le lecteur dans les pages de ces deux ouvrages?

La mystification littéraire

La défunte collection « Écrivains de toujours » des Éditions du Seuil a présenté, depuis sa création au début des années 1950 jusqu'à sa disparition dans les années 1980, la vie et l'œuvre de différents écrivains. Bien qu'elles parussent sous le titre emblématique d'*X par lui-même*, ces biographies étaient écrites non pas par le biographié mais par un fin connaisseur de l'œuvre de l'écrivain, parfois un ami ou un admirateur, et illustrées par une riche iconographie. Le livre qui devait souligner le centième numéro de cette collection, intitulé *Ronceraïlle par lui-même*, fit couler beaucoup d'encre au moment de sa sortie. L'objet biographique constitué par Claude Bonnefoy était en fait une farce destinée à se moquer d'une certaine intelligentsia française. Ce Marc Ronceraïlle, soi-disant auteur d'un roman intitulé *L'architaube* et qui serait mort tragiquement dans un accident en 1973 à l'âge de 32 ans, n'a jamais existé, comme le dévoila un célèbre animateur de télévision à sa non moins célèbre émission.

Cette oeuvre de fiction, à l'image des œuvres de Vila-Matas dont il est ici question, présente comme authentiques plusieurs informations forgées relevant de la biographie et de l'histoire littéraire afin de se jouer du lecteur ; elle est mystification. De manière générale et dans tous les domaines où elle peut se manifester, on définit la mystification par la mise en

place d'un discours mensonger présenté comme vrai et accompagné de tous les « à-côtés » qui peuvent témoigner de son authenticité sinon la prouver; c'est la présentation d'un bijou de pacotille dans un écrin de soie véritable. La mystification cherche à « brouiller, dans l'esprit du lecteur, les frontières entre ce qui est du domaine de la fiction et ce qui ne l'est pas » (van Gorp, 2005 : 318). Elle se réalise par la « tromperie » ou à tout le moins par la substitution d'un *vrai* par un *faux* ou de l'*authentique* par l'*inauthentique*. Là où il n'y a rien, la mystification peut encore donner l'illusion qu'il y a quelque chose : l'authentique rien (la non-existence de Marc Ronceraille) est remplacé par un inauthentique *quelque chose* (bien que brève, la vie et l'œuvre de Ronceraille nous est racontée, elle *semble* avoir été). Souvent, en créant de tels discours, « on se dissimule derrière des sources inventées » (van Gorp, 2005 : 318). La mystification se rit de son destinataire ; elle est un jeu avec le lecteur ou avec le spectateur, elle se moque de lui dans une visée humoristique, parfois désintéressée et sans malice. Ainsi, elle « détermine, dans un groupe social, deux ensembles d'individus dont l'un dispose d'une information tenue secrète à l'autre qui, du fait de son ignorance, "tourne en bourrique" » (Grojnowski, 2004). La mystification est une mise en scène humoristique de l'auteur qui tire les ficelles d'un « pantin-lecteur » qui devra découvrir tôt ou tard que ce qui lui semblait réel n'était qu'un théâtre de marionnettes, comme le remarque Jean Catrysse dans un livre qu'il consacre à cette forme de discours chez Diderot : « La mystification, elle, ne serait qu'une tromperie divertissante, un jeu gratuit ou, plutôt, visant au seul but d'amuser, de faire rire. » (1971 : 24)

L'aspect ludique de ce type de discours, tel qu'il est signalé par Jean Catrysse, est également relevé par Jean-François Jeandillou dans un essai qu'il lui consacre. Aux définitions que j'ai déjà mentionnées, il apporte un caractère déceptif : « la mystification resterait incomplète, donc imparfaite, si elle ne s'achevait sur un *démenti* qui ridiculise la partie adverse. [...] À la différence de la simple tromperie et de l'escroquerie, la mystification ne va pas sans démystification. » (1994 : 8) La création et la réception de tels *faux* s'accompagnent inévitablement d'un dévoilement programmé. Sans ce singulier lever du rideau, la mystification

n'opèrerait pas, elle serait alors une tout autre mise en scène, soit une tromperie, un mensonge ou encore une supercherie⁸.

En général, la mystification peut se produire dans tous les domaines de l'activité humaine. Orson Welles n'avait-il pas réussi à convaincre les citoyens de New York d'une imminente attaque extraterrestre lors de la diffusion d'un faux bulletin radiophonique en octobre 1938? Quant aux mystifications littéraires, elles s'intéressent au domaine de l'écrit et de la publication d'ouvrages ; ce sont, pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage que leur a consacré Charles Nodier au début du XIX^e siècle, « des supercheres qui ont rapport aux livres » (2003 [1812]). Elles ne forment pas un genre en soi, mais chaque genre littéraire peut être le terreau de telles créations. De façon « conservatrice », l'on a recours à l'expression « mystification littéraire » pour parler de livres dont l'auteur attribué n'est pas l'auteur réel⁹. Les *Lettres portugaises*, qui ont longtemps été reçues comme l'authentique correspondance d'une religieuse éconduite avant de retrouver leur paternité naturelle en Gabriel de Lavergne, sieur de Guillerages, en sont un exemple presque canonique. Plus près de nous, la fausse attribu-

⁸ Jusqu'ici, j'ai parlé de la mystification en employant les termes *tromperie*, *mensonge* et *supercherie* sans égard à leur réelle signification : comme de parfaits synonymes. Or, bien qu'ils renvoient tous à une certaine dissimulation de la réalité au profit d'une illusion, ces mots ne sauraient être des équivalents. En m'arrêtant un moment sur ces termes, je pourrai proposer une sorte de définition « en creux » de la mystification en lui opposant ses plus proches parents lexicaux. D'abord, la tromperie fait écran à la réalité en se substituant à elle par le mensonge. Elle tend à vouloir « induire en erreur » (Jeandillou 1994 : 21). Quant au mensonge, par un cercle vicieux faisant écho à la définition de la tromperie, il est considéré comme un discours produit dans l'intention de tromper. La tromperie et le mensonge s'opposent à la mystification par l'absence de visée humoristique ou ludique et par le non-dévoilement de la mise en scène qui les crée. La tromperie et le mensonge se veulent indiscernables et impossibles à percer : le voile dont ils usent et qui masque la réalité est opaque alors que le voile de la mystification est translucide et malléable. Enfin, la tromperie et le mensonge se réalisent en excluant la victime : celle-ci est mise devant le fait accompli, la création de la tromperie et du mensonge se fait sans sa participation. Au contraire, la mystification invite la victime à participer à sa réalisation : « Tandis que le mensonge repose sur un *faire-croire*, la mystification reposerait sur un *laisser-croire* autorisant certains destinataires à entrer dans le secret [...] » (Jeandillou 1994 : 23). Quant à la supercherie, il s'agit d'un terme plus général qui tend vers la fraude en substituant le vrai au faux. Pour Jeandillou, ce vocable revêt une « relative neutralité » (1994 : 45) qui permet de nommer tout trafic d'information fait dans le but de rendre plus authentique un objet qui ne l'est pas. Aussi, celui qui conçoit et met en branle une supercherie « tiendrait du faussaire et de l'escroc » (Jeandillou, 1994 : 42), alors que le mystificateur est moqueur, voire persifleur.

⁹ Charles Nodier, Jean-Marie Quérard et Jean-François Jeandillou, dans les ouvrages qu'ils ont consacrés à la question, déclinent la liste des moyens dont usent les mystificateurs pour abuser leur victime ainsi que les « types » de mystifications qui en résultent.

tion à Rimbaud en 1949 de poèmes publiés sous le titre *La chasse spirituelle* n'était en fait que l'œuvre de « comédiens qui se vengeaient de critiques défavorables » (Grojnowski, 2004 : 402)¹⁰.

L'on voit que la mystification littéraire, ainsi entendue, n'est pas de la même étoffe que celle qu'emploie Vila-Matas ; cela nous permet d'affirmer, à la suite du *Dictionnaire des termes littéraires*, que « la portée du terme n'est pas strictement définie » (van Gorp, 2005 : 319). Chez l'Espagnol, c'est plutôt le discours véhiculé qui forme le matériau captieux, c'est le jeu sur l'authenticité de l'information qui fait office de filet pour piéger la victime. Cette forme de la mystification naît quand un auteur « concerte une énigme ou une provocation par feinte » (Grojnowski, 2004 : 403). Montrant un goût pour ce type de mise en scène, Dominique Noguez fait paraître en 1986 *Les trois Rimbaud*, un pseudo-essai biographique où l'on apprend l'entrée du poète à l'Académie française et son mariage avec une des sœurs de Claudel¹¹. Dans cette fiction biographique, le narrateur présente une version imaginaire de la vie du poète en l'appuyant sur des notes bibliographiques forgées à dessein. Un encart photographique falsifié vient même appuyer la thèse du vieillissement du « patriarche de Charleville » (Noguez, 1986 : quatrième de couverture). Ce « rendu » mensonger de la biographie, tel qu'il est présenté dans cette œuvre et dans les ouvrages de Vila-Matas, est une forme de la mystification qui se rapproche du canular, un autre discours captieux qui, comme je le montrerai, n'est pas identique à la mystification mais en est un proche parent. Ces deux types de discours fallacieux sont aussi des objets littéraires aux buts équivoques : vient un moment où le lecteur (avant et même après qu'il a reconnu la blague) ne sait comment les appréhender.

Mystification et canular : des objets incertains

Si l'on oppose volontiers le discours mystifiant à la tromperie, au mensonge et à la supercherie, la mystification et le canular se recoupent largement : « On constate que tout ce qui caractérise la mystification peut également valoir, en première analyse, pour le canular » (Jeandillou, 1999 : 264). Ainsi, en plus de « proc[éder] d'un goût pour la mystification

¹⁰ L'anecdote est aussi rapportée par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982 : 217).

¹¹ Ce n'est pas la célèbre Camille, cependant.

éminemment moderne » (Saez, 1999 : 8), le canular a en commun avec cette dernière de tendre vers le même but, qui est de créer de toutes pièces un faux objet pour le renier aussitôt afin de discréditer la victime :

Le canular est un art du désenchantement. La règle qui l'anime est de perturber les représentations, les croyances, les situations, les positions admises en l'état, en générant un effet de distanciation, de par sa faculté de mettre à nu le personnage social qu'il vise, à souligner la vanité des symboles dont il se pare. Ce type de processus dont le canular est porteur met en danger principalement toute figure tributaire de sacralité, que celle-ci soit d'ordre religieux, politique, artistique ou autre. (Saez, 1999 : 11)

Il apparaît ici que la mystification et le canular forment un couple de jumeaux non identiques dont les ressemblances sont par contre fort remarquables. Cependant, Jean-Olivier Majastre tend à différencier les deux discours :

[...] le canular n'est pas la mystification. [...] la mystification ne dérange pas l'ordre du monde, elle le fait servir à son profit. Le canular au contraire met en scène le soupçon que toute réalité est tremblante, rattachée aux croyances qui lui donnent vraisemblance. Il trouble la transparence du monde en subvertissant l'ordre apparent des choses : ce n'est pas la réalité qui fonde la croyance mais la croyance la réalité. Mais en prenant le pari de révéler les procédés de fabrication de l'illusion, il permet au jeu du réel et de l'imaginaire de se perpétuer de manière toujours indécise. (Majastre, 1999 : 25)

Pour ma part, et à la suite de la majorité des auteurs consultés¹², je crois que la mystification comme le canular participent de cette volonté de questionner les modes de représentation et de conception de la « réalité » tout en contribuant à créer une certaine confusion dans l'esprit de la victime potentielle. C'est dans cet esprit que j'utiliserai les termes « mystification » et « canular » comme de parfaits synonymes tout au long de ce mémoire.

Ayant proposé la mystification comme source du malaise généré par la lecture de ces œuvres, j'aimerais me pencher sur son fonctionnement, processus qui se déploie en deux

¹² Entre autres, Jean-François Jeandillou et Jean-Pierre Saez sont d'avis que canular et mystification sont, à de subtiles différences près, un discours volontairement erroné fait dans le but de se moquer d'une victime potentielle, laquelle reconnaît tôt ou tard la blague dont elle fait les frais.

temps et que j'ai choisi de représenter ici par la métaphore hydrographique de l'amont et de l'aval.

Hybridité et effets de lecture : l'amont et l'aval de la mystification

En accord avec le temps naturel de la mystification, c'est en deux parties que j'étudierai celle-ci. J'installe en amont et en aval de la mystification les deux temps qui la créent. Entre ces deux temps, l'on se retrouve au degré zéro du processus : « La mystification littéraire s'inscrit dans ce hors-temps, qu'elle dilate plus ou moins selon les cas, où le faux reste encore innommé, où le mensonge déjà proféré n'est toujours pas détecté. » (Jeandillou, 1994 : 69). Autour de ce « hors-temps », le mensonge doit être mis en place et le narrateur doit « prévoir » le moment où il dévoilera son forfait. Une première lecture des « essais » de Vila-Matas semble indiquer que l'hybridité pourrait bien être le moyen par lequel le mensonge mystifiant infiltre l'œuvre.

L'absence de genre défini est au principe des deux œuvres de mon corpus, qui constituent autant d'amalgames génériques distincts. On reconnaît d'emblée le caractère hybride de ces textes de Vila-Matas. La première partie de mon mémoire sera l'occasion d'étudier cette construction croisée, considérée ici en amont de la mystification. Qu'est-ce au juste que cette hybridité et comment se manifeste-t-elle dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* et dans *Bartleby et compagnie*? L'étude des œuvres du corpus visera ultimement à montrer comment l'hybridité fraye la voie à la mystification. Au premier chapitre, j'analyserai d'abord une hybridité dite *des genres*. Puis, au deuxième chapitre, je passerai à l'étude d'une seconde manifestation de ce phénomène que j'appellerai l'hybridité *des discours*.

La seconde partie de mon mémoire se penchera sur la mystification à partir du point de vue du lecteur. En empruntant certains modèles des théories de la lecture, je montrerai comment est créé un effet de discours propre à la mystification. Il s'agira alors davantage d'une sémiotique de la lecture que d'une étude de la réception à proprement parler¹³. Enfin, à

¹³ Rachel Bouvet rappelle à juste titre dans l'introduction à son « essai sur l'effet fantastique » (2007 : 2) que l'étude de « l'effet » concerne le lecteur individuel alors qu'une étude de la réception engage une enquête plus complexe auprès de nombreux lecteurs. Ces enquêtes, ajoute-t-elle, ne font que compiler des « résultats ».

travers quelques exemples tirés de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* et de *Bartleby et compagnie*, je montrerai comment le texte met en place les pistes menant à la démystification. Dans ces ouvrages en effet, les traces de la mystification sont présentes à plus d'un endroit et chuchotent à l'oreille du *lecteur idéal* un démenti qu'il aura l'heur de reconnaître tôt ou tard.

PREMIÈRE PARTIE

L'HYBRIDITÉ EN AMONT DE LA MYSTIFICATION

Lire l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* et *Bartleby et compagnie*, c'est faire l'expérience d'une pluralité de voix qui tendent à se (con)fondre en une seule. En effet, plusieurs voix distinctes appartenant à une panoplie de genres différents se font entendre dans les mêmes textes. Ainsi, la question des genres se présente assez rapidement. Si la première œuvre affiche une relative unité – un essai d'histoire de la littérature apparemment ordinaire –, la seconde fait éclater les modèles et le lecteur cherche encore, bien après que le livre soit refermé, les repères qui lui permettraient de *nommer* cet objet qui lui échappe. Dans cette optique, Gérard Genette reconnaît dans *Seuils* que le paratexte, dont fait partie le nom de genre, est une « transaction » entre le lecteur et le livre : « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente » (1987 : 8). Or, dans *Bartleby et compagnie*, et dans une moindre mesure dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, le lecteur ne peut faire l'hypothèse d'une seule appartenance générique. Ces livres font appel à une panoplie de genres littéraires dont les voix singulières se font entendre en même temps ou en alternance. De même, certains énoncés formant le récit des portatifs font entendre au lecteur deux voix divergentes et présentent, par la même occasion, deux discours contradictoires. Au contact de ces œuvres de Vila-Matas, l'on constate d'emblée et assez facilement leur caractère hybride.

Hybridité

Si pour certains, dont Wladimir Kryszewski, l'hybridité a toujours existé¹, il apparaît pour la majorité des auteurs que c'est le romantisme allemand qui a fait les premières greffes de

¹ « Disons que l'hybridité a toujours été là. Aujourd'hui il faut réactiver et vérifier sa dimension cognitive. Autrement dit, la connaissance du littéraire passe par un rappel de l'histoire de ses effets (ce

genres et a créé de nouvelles « variétés », comme l'affirment Dominique Budor et Walter Geerts :

Le romantisme allemand a mené une opération de grande envergure, visant à la décanonisation des genres. Si, comme l'a soutenu Lotman, la décanonisation est au centre de tout l'art moderne, les Romantiques allemands furent les premiers à en faire un principe opérationnel en littérature. L'axe syntagmatique et évolutif de la spécialisation générique est abandonné pour un réagencement paradigmatique et vertical. (Budor et Geerts, 2006 : 17)

Découlant du désir de décloisonnement des genres du romantisme allemand, l'hybridité a dessiné les contours de la modernité et de la postmodernité littéraires qui nous préoccupent tant aujourd'hui². Cette hybridité, nous pouvons la définir simplement : elle « naît de l'union des éléments qui, considérés séparément, sont perçus comme homogènes. » (Salwa, 2006 : 54). Budor et Geerts font preuve de la même simplicité et affirment qu'elle est une « combinaison féconde d'éléments différents » (2006 : 12). L'on remarque que les auteurs utilisent plusieurs vocables pour définir l'hybridité³ ; l'ampleur du champ lexical renvoyant à la mixité des genres dénote en effet une pluralité des types d'hybridités : « [...] il est impossible d'embrasser tous les aspects de l'hybridité que l'on voit inscrite dans le discours littéraire comme dans de nombreux autres discours artistiques » (Budor et Geerts, 2006 : 27). C'est dans cet esprit que Krysinski souligne non seulement la pluralité des formes d'hybridité mais aussi l'aspect interdisciplinaire de celle-ci :

L'hybridité est un des aspects incontournables du discours littéraire. C'est aussi une des questions centrales des pratiques culturelles, celles-ci étant indissociables de la vie sociale, de la production artistique, de la littérature, et de la langue au sens le plus large. L'hybridité apparaît donc sous plusieurs étiquettes. Elle couvre une zone interdiscursive au croisement de disciplines diverses. (Krysinski, 2006 : 27)

que Gadamer appelle le [sic] « *Wirkungsgeschichte* », ou le « travail de l'histoire »). Les effets de l'hybride sont nombreux et fonctionnels, mais disons que, d'une certaine manière, l'hybridité a façonné la littérature moderne. » (Krysinski, 2006 : 32)

² « [...] l'hybridité constitue une loi du romanesque et le XX^e siècle accentue l'expérimentation en ce sens et amplifie la liberté discursive » (Budor et Geerts, 2006 : 11)

³ À « combinaison » et « union », je peux ajouter notamment « réunion » et « composite » (Budor et Geerts, 2006 : 13), de même que « déconstruction », « dissémination » et « brassage » (Budor et Geerts, 2006 : 8), « juxtaposition » (Rinaldi, 2006 : 98) et « croisement » (Krysinski, 2006 : 27).

Non seulement l'hybridité, dans le domaine de la littérature, concerne les formes et les genres, mais aussi le discours. D'ailleurs, Budor et Geerts soulignent que l'hybridité ne regarde pas tant le genre que le « genre du discours » (2006 : 15). Ainsi, l'histoire, la biographie et, pourquoi pas?, l'étude météorologique, peuvent trouver une place dans une œuvre littéraire⁴. Je peux aussi affirmer que l'hybridité des genres engendre une hybridité des discours ; mais ce n'est pas un passage obligé : l'hybridité des discours peut advenir sans hybridité des genres.

Ces deux types d'hybridité, je m'emploierai à bien les distinguer dans mon analyse d'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* et de *Bartleby et compagnie*. La première, *l'hybridité des genres*, est ce que j'ai identifié comme cet entrelacs des genres qui fascine le lecteur dans *Bartleby et compagnie*, ou encore comme la rencontre du roman et de l'essai dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*. La deuxième, *l'hybridité des discours*, est, par exemple, la rencontre dans un même texte de la fiction et de ce que les anglo-saxons désignent par l'expression *non-fiction*. Comme je le montrerai plus loin, c'est également une forme d'hybridité connexe à celle que l'on retrouve sous l'appellation de « plurilinguisme » chez Mikhaïl Bakhtine et qui est définie dans sa célèbre étude *Esthétique et théorie du roman* – définition reprise par plus d'un auteur. Cette hybridité concerne également les *genres du discours* tels que l'entend la rhétorique (soit ces communications — écrites ou orales — qui sont l'exposé de faits).

Il ne s'agira pas d'identifier ici chacun des composants de l'alliage qui constituent les œuvres de mon corpus, mais de voir en quoi ce matériau hybride permet l'avènement de la mystification. Avant de commencer l'analyse, j'aimerais faire remarquer que, bien que les deux types d'hybridité concernent chacune de ces œuvres, il m'est apparu que le croisement des genres se manifestait davantage dans *Bartleby et compagnie* et que la mixité des discours s'entendait mieux dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*. C'est pourquoi j'ai choisi de m'en tenir à l'analyse de l'hybridité générique dans *Bartleby et compagnie* et à l'analyse de l'hybridité discursive dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*.

⁴ C'est ce que je vais montrer dans le deuxième chapitre où l'abrégé en tant que genre du discours est mâtiné de genres littéraires.

CHAPITRE 1

L'HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE

Dans *Bartleby et compagnie*, c'est dans le corps du texte lui-même que l'appartenance au genre est établie. Cette désignation est particulière en ce qu'elle n'est pas faite (comme c'est le cas souvent) par une instance extérieure à l'énonciation (l'auteur ou l'éditeur, par exemple, et à l'emplacement que lui réserve habituellement le paratexte) mais par Marcello lui-même, le narrateur. Ce faisant, il souligne la singularité de la forme de l'œuvre en nommant « notes de bas de page » (BC : 11) ou entrées de « journal » les fragments qui la constituent (BC : 11), car *pour le narrateur* deux types de discours concourent à la construction du livre. Le premier, désigné par « notes de bas de page », est un commentaire essayistique sur ces écrivains qui ont cessé d'écrire après l'amorce d'une œuvre. Ces notes commentent un texte inexistant, l'art silencieux de ces « écrivains négatifs » colligé dans cette curieuse anthologie ; elles sont le fruit d'une « enquête dans le labyrinthe de la Négation [qui] permettra de voir s'ouvrir les chemins encore ouverts à la littérature de demain » (BC : 14). Quant au second type de discours, soit le « journal » que tient le narrateur, il est composé de fragments parfois datés dans lesquels il raconte sa propre vie et son expérience de « dénicheur de Bartleby » (BC : 11) ; ce sont des textes brefs qui forment une série de commentaires métanarratifs empreints de réflexivité.

À cette première identification par le narrateur d'un genre orthodoxe (le journal) et d'un « nouveau genre » (la note de bas de page) s'ajoutent les genres que le lecteur perçoit et qui s'agencent pour former l'hybridité sur laquelle je me pencherai plus loin. Mais avant d'arriver à cette analyse, une première étape s'impose où je dois identifier les différents genres en jeu. Il va de soi que cette énumération ne prétend pas à l'exhaustivité d'une taxinomie (qui ne se laisse pas aisément appréhender) ; elle n'admet que les éléments les plus importants et les plus significatifs.

1. Des genres « purs » aux genres « croisés » : vers l'écriture transgénique.

Le premier genre que l'on repère à la lecture de *Bartleby et compagnie* est le roman. Bien que celui-ci ne connaisse ni définition figée¹ ni forme fixe (Alain Vaillant parle d'un genre « protéiforme et instable » (2004 : 545)) et qu'il soit souvent considéré comme un fourre-tout (de styles, de discours, de sujets, etc.), il n'en demeure pas moins que l'on y retrouve en général un ou plusieurs personnages et un récit (généralement en prose) constitué d'un début, d'un milieu et d'une fin logiquement impliqués. Dans *Bartleby et compagnie*, le personnage apparaît dès l'incipit en proposant un pacte romanesque par l'affirmation d'un « je » qui sera à la fois énonciateur, narrateur et personnage : « Je n'ai jamais eu de chance avec les femmes, je suis bossu et me résigne péniblement à cette souffrance, mes plus proches parents sont morts, je suis un pauvre solitaire qui travaille dans un bureau épouvantable. » (BC : 11). Les pages qui suivent et certains fragments à venir donneront d'autres renseignements sur l'identité du personnage, sur son histoire et sur son devenir. Ainsi, la part romanesque de *Bartleby et compagnie* concerne essentiellement ce personnage et le récit de son enquête. Cependant, ces éléments du texte sont peu développés et, bien que ce personnage soit le narrateur, il occupe peu de place comparativement aux écrivains sur lesquels il disserte. Un tel retrait derrière les vies qu'il narre rappelle ce que Forster, dans sa série de conférences sur le roman², a nommé un « personnage plan » (1993 [1927] : 77 et suivantes). Tout au plus, nous connaissons sur son passé un épisode dramatique qui s'est déroulé plusieurs années avant qu'il amorce la rédaction de ces notes. De plus, le compte rendu d'une brève correspondance avec un collègue français viendra lui donner un léger relief. Mais dans la presque totalité des fragments qui constituent ce texte, le narrateur tend à s'effacer au profit de sa recherche, laquelle s'apparente à l'essai.

¹ Dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert souligne d'entrée de jeu l'absence de limite du roman et l'impossibilité de lui adjoindre une définition stable qui en ferait un « genre » (1977 : 16).

² En 1926, l'écrivain britannique est invité par le Trinity College de Cambridge à donner une série de conférences qui seront reprises dans *Aspects of the novel* (1927, 1993 pour la traduction française). Alors qu'il aborde la question du protagoniste, Forster introduit les notions de personnage plan et personnage relief. Le premier concerne les figures qui sont à peine esquissées dans le roman alors que le personnage en relief est beaucoup plus développé et étayé par l'auteur.

C'est dès les premières pages que le genre de l'essai s'annonce, ainsi que le dévoile ce programme énoncé par le narrateur dans le premier fragment :

Je m'apprête donc à partir en promenade à travers le labyrinthe de la Négation, sur les sentiers de la plus troublante et la plus vertigineuse tentation des littératures contemporaines : une tentation d'où part le seul chemin encore ouvert à la tentation de *s'interroger* sur ce qu'est l'écriture et de *se demander* où elle se trouve, et de *rôder* autour de son impossibilité, et de dire la vérité quant à la gravité – mais aussi quant au caractère on ne peut plus stimulant – du *pronostic* que l'on peut porter sur la littérature en cette fin de millénaire (BC : 13. Je souligne).

Dans cet extrait, c'est la place laissée à l'interrogation puis à l'errance autour d'une possible (ou impossible) réponse qui me permet de l'assigner à la pratique de l'essai. Celui-ci, à l'instar du roman, est souvent un texte en prose qui exploite une grande diversité de sujets. Montaigne, premier essayiste reconnu par l'histoire littéraire, a lui-même jeté les bases d'une définition toujours usitée : c'est une tentative de discourir sur un sujet donné sans prétendre à l'épuiser. L'essai propose un contrat au lecteur dans lequel ce dernier reconnaît à l'auteur le droit d'errer, de questionner sans toujours répondre, dans un « refus du pédantisme et de l'esprit de sérieux » (Pouilloux, 2004 : 268). Montaigne confie dans sa dédicace « Au lecteur » que sa pensée elle-même est le sujet de ce livre : « Je veux qu'on m'y voit de façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moi que je peins. » (1965 [1580] : 49). Les quatre siècles qui nous séparent de ce préambule ont vu l'essai évoluer et maintenant il est considéré comme un « hyper-genre englobant plusieurs sous-genres de la prose d'idées et de la littérature personnelle tels le pamphlet, la chronique, le récit de voyage, l'autobiographie, etc. » (Perron, 1997 : 204). « Essai » apparaît alors, au même titre que « roman », comme un nom de genre vague, qu'il est urgent de raffiner. C'est pourquoi j'établirai une liste de sous-genres qui se rapportent à l'essai, c'est-à-dire de ces genres qui prétendent au questionnement, à la recherche d'une « vérité », à la médiation du savoir et, plus particulièrement dans le cas qui nous occupe, à la connaissance de l'histoire littéraire. Puis je ferai la même chose avec les sous-genres que je peux rassembler sous l'étiquette de « roman » (j'entends par là ces formes qui tendent à l'énonciation d'un récit). Une fois cette opération menée à terme, je pourrai voir comment l'hybridité naît de la cohabitation de toutes ces manifestations littéraires. Il va de soi qu'il me faut négliger l'hybridité constitutive des genres à cette étape-ci de la recherche. J'aborderai les genres exploités dans *Bartleby et compagnie* comme s'ils étaient « purs ».

Le sous-genre affilié à l'essai qui m'est apparu le plus présent est constitué de ces notes ou fragments de notes où des éléments de la vie des écrivains négatifs sont narrés et que je nomme, dans un premier temps, « biographie ». La définition classique de ce genre prévoit la mise en récit d'une vie authentique, dont l'idéal de représentation est la fidélité du récit aux faits avérés de l'existence du biographié par un auteur qui se distingue nettement de son sujet (Diaz, 2004 : 60). Dans un essai qui a fait école, Daniel Madelénat affirme que « la biographie est définie par la forme (narration, prose), le sujet traité (un personnage réel : donc un texte référentiel et non une fiction), et, facultativement, par la perspective du récit, la focalisation sur une intériorité et une vision du monde » (1984 : 20). Aujourd'hui, les limites et les principes de la biographie sont fortement remises en question³ et une définition classique de la biographie ne semble pas concerner le livre qui m'occupe. C'est ainsi que j'ai plutôt recours au terme « biographique » pour désigner « l'ensemble des genres donnant des récits de vies » (Diaz, 2004 : 60) qui ont cours dans *Bartleby et compagnie*. Trois genres littéraires appartenant au biographique me viennent à l'esprit pour nommer les formes employées dans ce livre : l'anecdote, le tombeau et le portrait.

L'anecdote est le récit bref d'un « petit événement en marge des histoires officielles » qui cherche à « pique[r] la curiosité du lecteur » (Lanini, 2004 : 12). Près du raconter, elle vise à dévoiler quelque chose d'étonnant sur la personne qui en fait l'objet. Alain Montandon écrit qu'elle peut être « croustillante, sulfureuse et calomnieuse » (1999 : 99). C'est généralement une forme de discours subordonnée à une autre, c'est-à-dire qu'elle appartient à un ensemble narratif plus vaste, se retrouvant entre autres dans des romans et dans des écrits historiques. Dans un tel contexte, « présentée comme une histoire vraie, elle renforce la prétention d'authenticité du discours » (Lanini, 20004 : 12). Mais l'anecdote n'est pas que le fait lui-même : « Il reste à distinguer le mot et la chose, l'événement et sa narration. Pour qu'il y ait anecdote d'un point de vue narratif, l'on s'accorde sur quelques caractéristiques fondamentales telles l'authenticité présumée, la représentativité, la brièveté de la forme et l'effet qui donne à penser. » (Montandon, 1999 : 100) L'anecdote apparaît alors comme un court récit qui permet d'exemplifier les traits et caractères d'un personnage ; elle possède une « sin-

³ L'essai de Madelénat précédemment cité fait de cette question un objet récurrent.

gularité significative » (Montandon 1999 : 100). Comme le dessein avoué du narrateur est de traquer le moment de rupture (ou de révélation) qui a métamorphosé des écrivains productifs en hommes silencieux, il a recours à la brièveté de l'anecdote à de multiples endroits au moment de présenter le fruit de ses recherches. Un de ces récits brefs, à la note 18, rapporte une discussion entre Joseph Joubert et Chateaubriand qui révèle, en quelques lignes, la raison de l'« agraphie » du premier qui, au contraire de la majorité des écrivains que l'on croise dans *Bartleby et compagnie*, ne publia rien de son vivant. Alors que l'auteur de *René* lui aurait demandé de se mettre à l'écriture, Joubert lui aurait répondu : « Je ne puis le faire, je n'ai pas encore trouvé la source que je recherche. Mais si je la trouve, j'aurai d'autant plus de raisons de ne pas écrire ce livre que tu voudrais me voir écrire. » (BC : 68). L'on comprend à cette simple réplique qui conclut l'anecdote que l'homme ne désire pas s'adonner à cette activité recommandée par Chateaubriand. En harmonie avec la brièveté de la « note de bas de page », l'anecdote a révélé en peu de phrases le caractère et les intentions de ce personnage historique.

Souscrivant à ce même goût du bref, le tombeau donne également à lire quelques éléments biographiques. Celui-ci s'énonce indépendamment des autres genres : c'est un discours qui se suffit à lui-même. Forme ancienne, il appartient à un ensemble que l'on peut répertorier sous l'appellation de « discours funèbres » (Lanini, 2004 : 153) et qui inclut tous les types de textes rédigés à la mémoire d'un disparu. Ces différents genres sont entre autres l'oraison funèbre, le sermon sur la mort, la consolation et le chant funèbre (Lanini, 2004 : 153). En plus de rendre publique la mort d'une personne, ils « instaurent un dialogue entre l'auteur du discours, ses destinataires et le défunt, dont il marque la place dans une communauté » (Lanini, 2004 : 154). Plus particulièrement, le tombeau est la célébration d'un lettré par ses collègues écrivains ; il se présente sous la forme d'une prose qui célèbre davantage « une valeur, une idée, plus souvent qu'une personne » (Lanini, 2004 : 154). Bien qu'il ne soit pas le genre le plus usité dans *Bartleby et compagnie*, le lecteur en croise quelques spécimens. Un de ceux-ci concerne Bobi Balzen, écrivain si négatif que son œuvre matérielle ne fut publiée qu'après sa mort (au contraire de son œuvre silencieuse qui l'accompagna toute sa vie) :

Le fait qu'il n'ait pas produit d'œuvre fait partie intégrante de son œuvre. Un cas étonnant que celui de Balzen, sorte de soleil noir de la crise de l'Occident ; on di-

rait même qu'elle est l'aboutissement de la vraie littérature, de l'absence d'œuvre, de la mort de l'auteur : de l'écrivain sans livres aux livres sans écrivains. (BC : 37)

Le tombeau de ce Triestin louange la « valeur » et l'« idée » du silence en faisant de lui l'icône de la littérature négative ; à tel point que l'on comprend que le moyen d'expression privilégié par le narrateur est un emprunt, voire un hommage, à cet auteur qui prétendait que « presque tous les livres ne sont guère que des notes en bas de pages, gonflées jusqu'à en faire des volumes » (BC : 36). Ainsi, après la présentation de quelques éléments biographiques (dont l'annonce de sa mort en 1965), la majeure partie de la note développe cet aspect important de la vie de cet homme de lettres : son rapport « négatif » à l'écriture. Dans ce sous-genre, l'on remarque que la simple chronologie biographique tend à être exclue au profit d'informations strictement « professionnelles ». L'exclusion de telles informations chronobiographiques a également cours dans le discours développé par le portraitiste.

Comme son proche parent en art, le portrait littéraire est la représentation d'une personne ou d'un personnage. À l'écrit, c'est à travers la description physique, morale et psychologique qu'il s'accomplit « en vue de *montrer* ou de *rendre présent* un acteur de la fiction » (Stalloni, 2006 : 208). Selon Yves Stalloni (2006 : 209) et Jean Lebel (2004 : 480), ce qui distingue le portrait de la simple description, c'est « qu'il relève dans sa forme et dans son intention de l'épidictique » (Stalloni, 2006 : 209). Ainsi, faire un portrait littéraire, c'est émettre une opinion sur un personnage puisque cette forme de discours comporte un jugement qui « rejoint l'éloge ou le blâme » (Lebel, 2004 : 480). Comme l'objet de la recherche du narrateur est le désir de silence des écrivains, c'est le portrait intellectuel qui est le plus souvent exploité, forme à travers laquelle il émet des hypothèses sur les motivations de ces « agraphiques ». Un de ceux-ci concerne Clément Cadou, un jeune homme qui rêva de devenir écrivain mais qui ne pût jamais faire autre chose que se représenter lui-même dans une série de toiles montrant des meubles qu'il intitulait invariablement « autoportrait » (BC : 43). Cette note raconte comment l'adolescent fut si impressionné par sa rencontre avec Witold Gombrowicz qu'il pensa ne jamais parvenir à égaler ce dernier ; il renonça à cet instant précis à une carrière d'écrivain tout en ayant la curieuse impression de ne valoir guère mieux que les meubles du salon où se déroulait la visite. Le portrait intellectuel de Cadou nous montre comment, d'un adolescent rêvant d'une ambitieuse carrière d'écrivain, il se métamorphosa en un

homme qui n'avait plus beaucoup d'estime pour lui-même. À travers ce portrait, le lecteur est à même de mieux comprendre certains ressorts de la psychologie de ce personnage.

Le biographique se fait entendre par plus d'une voix dans *Bartleby et compagnie*. Au delà de ces genres que l'on peut aisément qualifier de littéraires, le biographique est également présent dans des formes qui n'ont pas de prime abord de visées esthétiques et qui pourraient être considérées comme non littéraires. C'est le cas, par exemple, de la notice biographique qui, par l'absence de style et par la brièveté, tend à communiquer rapidement plusieurs informations qui se trouvent alors concentrées en peu de lignes.

L'anecdote, le tombeau, le portrait et la notice biographique me paraissent être les sous-genres propres à l'essai – et, plus particulièrement, au biographique – les plus fréquemment employés dans *Bartleby et compagnie*. Mais il ne faudrait pas négliger une autre facette de cet essai, qui est fort importante et qui agit comme un mortier en liant toutes les composantes (les genres employés comme les fragments eux-mêmes) : l'histoire de la littérature. S'il semble au premier abord discutable d'assigner ce discours à un genre, l'on ne peut nier l'importance et l'omniprésence des informations qu'il distribue tout au long du texte : dates de naissance et de décès des écrivains, moments et conditions de parution des œuvres dont il est question et étude des circonstances qui ont entraîné les auteurs à se replier dans le silence. Tous ces éléments forment une histoire littéraire qui, bien qu'elle ne soit pas d'une orthodoxie exemplaire, instruit le lecteur à propos de faits éditoriaux couvrant une vaste période, de l'Antiquité grecque (bien qu'il n'ait jamais écrit, Socrate est considéré par le narrateur comme un écrivain du Refus) jusqu'au XX^e siècle. L'on n'a qu'à ouvrir ce livre à n'importe quelle page pour se plonger dans cette histoire – si bien que donner ici un exemple serait superflu. L'histoire littéraire est présente dans ce texte au même titre que les genres énumérés plus haut et forme avec eux la face essayistique de *Bartleby et compagnie*. On verra plus bas comment ils se combinent entre eux et aux sous-genres du roman, formes que je vais m'employer à identifier à présent.

Le roman historique est un le sous-genre du roman le plus utilisé par le narrateur de *Bartleby et compagnie*. Ce dernier propose un récit « où des personnages et des événements historiques non seulement *sont mêlés à la fiction* mais jouent un rôle essentiel dans le déroulement du récit. » (Vanderpelen, 2004 : 550, je souligne). C'est, bien entendu, par la

fiction inscrite dans le cadre historique (ou le contraire) que certains aspects de *Bartleby et compagnie* relèvent du roman historique. Les différentes époques représentées dans le livre sont authentiques et le lecteur croise des écrivains connus et associés à ces époques et aux différentes périodes littéraires dont il est question. La trame historique supporte cependant des récits qui semblent fictifs ou manipulés par le narrateur et qui font basculer la dimension « documentaire » vers la fiction propre à ce genre. Évidemment, vu la composition du livre par notes de bas de page, le « roman historique » auquel je me réfère n'est pas d'une seule coulée et ne concerne pas *Bartleby et compagnie* dans son entièreté. Mais certains fragments qui le composent rappellent ce genre. Ainsi en va-t-il de cette note consacrée à Chamfort, moraliste du XVIII^e siècle qui se suicida quand il se crut perdu et condamné par la Révolution. Dans ce petit récit, en plus des éléments biographiques qui concernent l'écrivain, le narrateur se réfère à la fois à des événements historiques (la Révolution) et à des personnages qui ont bel et bien existé (Louis XVI, Marie-Antoinette), de même qu'à des institutions historiques (l'Académie française). L'aspect romanesque tient dans la liberté que se donne le narrateur pour raconter l'existence de cet écrivain et son rapport à son temps, à ses contemporains et aux institutions qui régulaient la vie sociale de cette époque. Cet affranchissement des liens de la représentation juste se manifeste notamment dans la technique narrative de la focalisation interne et dont voici un exemple fort éloquent :

Chamfort éprouvait portant un infini mépris envers le monde qui l'entourait [...]. Loin de toute hypocrisie, Chamfort ne taxait pas le monde entier de turpitude afin de garantir son propre salut mais se trouvait tout aussi méprisable lorsqu'il se regardait dans la glace : « À en juger par moi, l'homme est un animal stupide » (BC : 91).

Cette liberté est surtout présente dans la représentation qu'élabore le narrateur du personnage historique et de sa biographie.

Certains sous-genres du roman sont le fruit de la rencontre de différents discours et sont, à un certain degré, intrinsèquement hybrides. C'est le cas du roman historique qui, comme je viens de le montrer, allie récit romanesque et histoire. De la même manière, le roman biographique combine les deux genres qui en composent le nom. Dans ce type de roman, c'est la biographie d'une figure historique qui devient le matériau romanesque. Comme dans le roman historique, le récit se déploie à travers la liberté d'un narrateur qui n'est pas soumis à l'exigence de la véracité des faits et de la représentation fidèle de la vie du biographié (de-

venu ici personnage). Les exemples abondent dans *Bartleby et compagnie* : aborder une note au hasard, c'est faire face à une telle perspective romanesque, l'objectif du narrateur étant de nous présenter les vies des écrivains qui l'intéressent. Ainsi la note 82 nous renseigne sur la biographie de Maupassant en le mettant en scène en tant que personnage. Le narrateur y raconte rapidement la vie et l'œuvre de l'écrivain avant de montrer dans une anecdote savoureuse comment une expérience originale le mena à ne plus écrire⁴. De tels récits à caractère romanesque et biographique forment l'essentiel du livre de Vila-Matas mais, comme je l'ai souligné en parlant du roman historique, convoquer le roman pour parler des formes qui constituent cet ouvrage est en quelque sorte exagéré. Il n'y a pas de roman biographique à proprement parler dans ce livre mais chaque note en rappelle la forme, le discours qui y est développé de même que le type d'énonciation qui s'y déploie.

De même, le journal sert la part romanesque de *Bartleby et compagnie* : c'est à travers les entrées de journal que se met en place la diégèse concernant Marcello, le personnage du chercheur d'écrivain négatif. Selon Claude Burgelin, le journal, parfois accompagné du qualificatif « intime », constitue le « registre des événements marquants vécus par son scripteur » ou un « moyen d'expression et d'autoanalyse » (1997 : 393). Il va de soi qu'il peut remplir ces deux fonctions dans un texte qui jouit d'une « structure ouverte, sans limite ni cadre défini » (Burgelin, 1997 : 393). Le journal lui-même apparaît déjà comme un genre hybride en ce qu'il possède un « aspect protéiforme qui va de la chronique événementielle à l'écriture intimement autobiographique, du journal de lectures au recueil de réflexions politiques ou morales. » (Burgelin, 1997 : 393). D'ailleurs, Annie Cantin et Paul Aron (2004 : 452) préférèrent fédérer ces écritures du moi sous le terme générique de « littérature personnelle » :

[Ce genre] recouvre des pratiques variées, plus ou moins rétrospectives (souvenir ou journal intime), plus ou moins attentives au contexte (mémoires ou autobiographie), plus ou moins fictionnelles (confessions ou roman mémoriel), plus ou moins privées (correspondance ou journal), qui, toutes, présentent des événements vécus ou les réflexions faites par un individu à la fois rédacteur et acteur de ce récit (452).

⁴ Selon le narrateur, Guy de Maupassant cessa d'écrire après avoir mis à l'épreuve sa qualité de mortel en se tirant un coup de pistolet dans la tête. Constatant qu'il n'était pas mort, l'auteur de *Bel Ami* conclut à son immortalité. À partir de cet instant, « il n'écrira plus jamais, [...] son œuvre étant close pour cause d'immortalité » (BC : 208).

Si le journal au sens strict ressortit aux discours qui se réclament du vrai et du vécu, il en va tout autrement dans *Bartleby et compagnie* puisque le genre est ici détourné au profit de la fiction. Dans ce texte, le journal est le support des réflexions et de la narration des événements qui ponctuent la vie d'un personnage fictif. Cette forme d'écrit joue des ressorts d'un genre généralement consacré à l'expression d'une voix authentique pour servir la fiction. Il est alors clair que l'on est en présence d'un « journal fictif ». Ce « faux » document se caractérise par une narration à la première personne, l'absence prétendue de destinataire, l'illusion de la simultanéité (l'écriture du texte étant contemporaine des événements qui y sont narrés), la focalisation interne et la fragmentation du texte (Stalloni, 2006 : 128 et Raoul, 1999 [1980] : 13). Si les exemples de roman historique et biographique sont facilement repérables dans *Bartleby et compagnie*, les traces du journal fictif sont plus discrètes. En effet, on compte moins d'une dizaine de ces entrées de journal où le narrateur confie au lecteur ses ambitions, la nature de son projet et l'évolution de celui-ci. L'exemple le plus probant est la note non numérotée qui sert de prologue où le narrateur « [se] propose de faire [un] journal » (BC : 13). Dans cette première entrée datée, Marcello annonce la nature de son projet et le genre littéraire par lequel il veut y arriver, formulant ainsi un premier commentaire métanarratif : « Pour le reste, je suis heureux. Et aujourd'hui plus que jamais, alors que je débute – 8 juillet 1999 – ce journal qui sera en même temps un carnet de notes de bas de page, destinées à commenter un texte invisible, et susceptibles, je l'espère, de prouver ma compétence de dénicheur de bartlebys. » (BC : 11). Tout au long de l'ouvrage, le monologue diaristique sera au service de la réflexion du narrateur sur son projet. D'ailleurs, le journal fictif n'est pas le seul genre qui soit peu utilisé dans cet ouvrage. D'autres formes d'écriture appartenant à la tradition littéraire sont conviées dans *Bartleby et compagnie* mais leur utilisation reste marginale. Ainsi, par exemple, la lettre contribue également à la composition de *Bartleby et compagnie*.

La littérature épistolaire apparaît comme le proche parent du journal fictif puisqu'elle emprunte les voies d'une écriture qui n'est pas de prime abord destinée à créer de la fiction. Par contre, le lecteur n'a pas affaire ici à la mise en place d'un récit par échange de missives comme dans le roman épistolaire où la lettre conditionne le récit et « impose une structure communicationnelle particulière » (Calas, 2007 : 13). Au contraire, la lettre est peu exploitée par le narrateur et ne concerne que quelques épisodes. Alors qu'il se sent isolé, qu'il

« éprouve le besoin de communiquer » (BC : 45) et qu'il cherche à étendre le catalogue des écrivains du refus, le narrateur s'adresse par lettre à un collègue français, un certain Robert Derain qui a publié *Éclipses littéraires*, « une magnifique anthologie de récits dus à des auteurs dont le dénominateur commun consiste à n'avoir publié qu'un seul livre de leur vivant et d'avoir renoncé ensuite à la littérature » (BC : 45). Le narrateur lui envoie un « bref courrier » (BC : 45) pour lui demander son aide. Il s'ensuit un court échange de lettres qui sont présentées au lecteur au rythme de chaque envoi et de chaque réception. Celles-ci s'enchaînent entre les notes de bas de page et les entrées de journal tout au long du récit. Au total, deux lettres sont reproduites directement dans le texte et une autre est résumée par le narrateur, ce qui en fait un genre plus discret dans cette œuvre qui en convoque beaucoup.

D'autres genres et d'autres formes d'écriture concourent au développement de la diégèse et du propos de *Bartleby et compagnie* ; ce sont parfois des genres reconnus par l'institution littéraire et parfois des genres qu'il faut identifier par périphrase, la taxinomie admise échouant à décrire ces formes. Mais en faire la nomenclature complète ne servirait pas ici mon analyse. La présentation que je viens de faire des plus importants d'entre eux me suffit pour l'analyse que je me propose, où j'étudierai comment ils se combinent pour permettre la venue de la mystification.

De plus, les genres auxquels le lecteur est convié dans *Bartleby et compagnie* ne sont pas aussi définis, limités et « purs » qu'il y paraît dans les pages qui précèdent. En effet, identifier une forme ou une autre relève d'un premier travail d'analyse où j'ai volontairement cherché à isoler les genres employés et à ignorer leurs recoupements. Dans chacune des notes, le narrateur a recours à différents genres qu'il combine au gré de sa recherche et des informations qu'il entend communiquer. Ainsi, chacun des exemples qui m'ont servi à illustrer les différents genres utilisés par le narrateur pour explorer la littérature négative ne sont que de simples extraits d'une note : j'ai délibérément isolé un segment où apparaissaient des éléments propres au portrait ou au roman historique. *Bartleby et compagnie* combine dans un même fragment plusieurs de ces genres par différentes méthodes que je présenterai plus loin. C'est ainsi que la note qui m'a servi à exemplifier le portrait (celle du jeune Cadou se rêvant en meuble) aurait pu servir à illustrer l'anecdote (la rencontre avec Gombrowicz en constituant l'essentiel). Et si les fragments du livre correspondent pendant un moment à la défini-

tion stricte d'un genre, ils s'en éloignent le plus souvent. C'est le cas par exemple du journal : la forme y est, mais dans la mesure où le diariste n'est qu'un personnage de fiction, le livre ne peut prétendre correspondre à la définition stricte du genre. Cela est d'autant plus juste que cette définition stipule l'absence d'« intention esthétique » (Burgelin, 1997: 394) alors que l'ouvrage de Vila-Matas tend à une telle expression artistique.

Dans un article qu'il consacre à la biographie fictive, Dominique Viart souligne l'impossibilité de restreindre ce type de littérature à un seul genre. Il propose alors le concept d'« écriture transgénique » :

Si l'on voulait proposer une synthèse « formelle » de ce que de tels écrits donnent à lire, il faudrait le faire sous les espèces d'une forme erratique. Ces écritures sont en effet en constant déplacement : elles dépaysent le lecteur académique en circulant selon deux espaces qui dessinent respectivement une « géographie littéraire mentale » et une « géologie culturelle ». Chaque livre élabore son propre univers formel dans une sorte de déplacement entre les aires définies par les grands genres académiques et, d'autre part, dans une relation critique avec les modes de pensée et de représentation du sujet que l'histoire littéraire lui propose. Ces œuvres sont ainsi délibérément culturelles : l'imaginaire qu'elle mettent en branle n'est pas naïf, même si parfois l'on s'y abandonne volontiers. Et la saisie du sujet qui s'y dispose traverse les figurations que l'histoire des représentations a pu en donner. L'espace transgénique ainsi circonscrit tient – si l'on me permet la métaphore géométrique – du pentaèdre : un espace dont la poésie, la fiction, l'essai, la biographie et l'autobiographie fourniraient les cinq sommets. Chacune des œuvres considérées occupe dans cet espace un point mouvant selon les formes d'écriture qu'elle privilégie à tel moment, de chapitre en chapitre ou de page en page. (2001 : 337-338)

Dans son essai sur la biographie imaginaire d'écrivain⁵, Caroline Dupont transforme ce pentaèdre en hexagone en y intégrant un autre « grand genre académique » (2006 : 49) : le théâtre, « forme privilégiée dans certaines biographies imaginaires d'écrivain » (2006 : 49). Pour ma part, et à la suite de la lecture de *Bartleby et compagnie*, je crois que le nombre de côtés de la figure géométrique peut se multiplier à volonté pour faire naître un polygone qui inclura autant de « grands genres » et de sous-genres qu'on en peut retracer dans un texte. L'on remarque ainsi qu'en parcourant *Bartleby et compagnie*, le lecteur suit les bords de ce

⁵ Je suspends volontairement la présentation de ce texte critique puisque je m'en servirai plus longuement dans la partie suivante de ce chapitre.

polygone. Tributaire des choix d'énonciation du narrateur, son attention est captée par une alternance de genres : le texte le fait errer d'un côté à l'autre du polygone ; la forme et le discours propre à un genre précis y sont alors particulièrement soulignés. Par exemple, lorsque la narration revêt, pour un moment, la forme du roman biographique, c'est la voix propre à ce genre qui se fait entendre. Par contre, le lecteur ne peut ignorer la tension centripète propre à ce type de texte qui le ramène toujours au centre de la figure où toutes les voix se manifestent. Le lecteur n'échappe jamais entièrement à la pluralité des genres présents dans cette œuvre de Vila-Matas.

Une telle diversité de genres fait de ce livre de Vila-Matas un digne représentant, parmi des dizaines d'autres, d'une littérature qui tend à brouiller les limites tant entre les genres eux-mêmes qu'entre la fiction et un contenu référentiel « authentique ». Cela est particulièrement remarquable dans les œuvres nées sur le terreau fertile du biographique. Une certaine critique littéraire contemporaine s'est d'ailleurs employée depuis une vingtaine d'années à définir diverses manifestations de l'hybridité en régime biographique⁶.

2. La biographie imaginaire d'écrivain

La panoplie de genres employés dans *Bartleby et compagnie* est large et faire le tri représente une tâche passablement complexe. Si l'on voulait les rassembler sous une seule étiquette générique, l'on pourrait rapprocher cette œuvre de ce que Caroline Dupont nomme la « biographie imaginaire d'écrivain ». Dans son essai intitulé *L'imagination biographique et critique* (2006), elle pose les jalons d'un genre hautement hybride connexe au roman biographique que j'ai défini plus haut. La biographie imaginaire d'écrivain est un objet né de la rencontre du biographique et des formes propres au romanesque où un narrateur (souvent un écrivain) se met en quête de la vie d'un autre auteur :

[...] l'écrivain qui pratique le genre de la biographie imaginaire [...] s'autorise le recours aussi bien à l'essai biographique et à la critique littéraire qu'aux procédés romanesques ou, plus globalement, à l'imaginaire, octroyant ainsi un statut nou-

⁶ Voir notamment : Buisine : 1991, Madelénat : 2000 et Dion et Fortier : 2010.

veau, une « plus-value expressive et interprétative⁷ » à la masse documentaire dont il tire un portrait d'auteur. (Dupont, 2006 : 26)

De plus, dans le discours développé par la biographie imaginaire d'écrivain, le narrateur (qui est en quelque sorte un « chercheur ») rend compte, « dans une forme volontairement fragmentaire » (Dupont, 2006 : 27), de ses propres doutes et hésitations sur le matériau biographique et n'hésite pas à remplir les vides laissés par le manque d'information sur le biographié. Cela a pour effet, d'une part, de mettre en branle dans l'esprit du lecteur une « déconstruction ostensible de l'illusion biographique » (Dupont, 2006 : 27) et, d'autre part, de permettre l'avènement d'un récit où se côtoient fiction et diction, pour reprendre les catégories de Genette :

La biographie imaginaire d'écrivain, poursuit Dupont, relève d'un mode d'énonciation à la fois fictionnel et factuel, où se dessinent des intérêts de créateurs en même temps que de lecteurs critiques, un « vouloir-écrire » (travail de création) doublé d'un « vouloir-comprendre-et-commenter » (travail de lecture et de critique) » (Dupont, 2006 : 28).

Ce mélange de fiction et de contenu factuel permet de créer un nouvel objet biographique où il n'y a pas que les événements relatifs à la vie du biographié qui sont narrés. Le processus de « création » de l'objet biographique se voit aussi commenté, faisant place au développement d'un discours réflexif. Enfin, tout un aspect essayistique concerne la biographie imaginaire d'écrivain : en plus de narrer la vie des hommes et des femmes de lettres qui les intéressent, les auteurs de ce type d'ouvrage commentent et analysent l'œuvre de ces derniers, mettant en relation leur vie et leur production littéraire en s'appuyant sur l'hypothèse selon laquelle l'œuvre et la vie s'éclairent mutuellement.

La biographie imaginaire d'écrivain telle que la définit Dupont ne correspond pas parfaitement à la structure narrative et aux formes croisées de *Bartleby et compagnie*. Les œuvres qu'elle retient pour illustrer ce type d'ouvrage concernent généralement un seul écrivain biographié et n'exploitent pas autant de genres que le texte de Vila-Matas. De plus, dans la biographie imaginaire d'écrivain, il y a adéquation entre le « je » du biographe et le « je » de l'énonciateur alors que ce pronom personnel désigne un personnage fictif dans l'œuvre à

⁷ La citation dans la citation est tirée de Madelénat, 1998 : 49.

l'étude. Par contre, certains éléments mis de l'avant par Dupont concernent aussi *Bartleby et compagnie* et me permettent d'associer cette œuvre à la biographie imaginaire d'écrivain. C'est le cas, par exemple, de l'hybridité, de l'omniprésence du biographique et de la prégnance de la réflexivité du texte. L'élément de la biographie imaginaire d'écrivain qui m'intéresse le plus est la part laissée à la fiction dans ce qui, de prime abord, paraît relever de la diction. Dans les textes de ce genre, la fiction remplit les blancs laissés par l'absence d'information et permet la « littérisation » du texte. Citant une fois de plus Madelénat, Dupont affirme que « la biographie imaginaire met en avant des enjeux spécifiquement littéraires et cherche à atteindre, par une nouvelle forme d'hybridation et d'indétermination, "une vérité supérieure aux platitudes de l'histoire"⁸ » (Dupont, 2006 : 28). Il apparaît ici que ces blancs et leur remplissage par la fiction pourraient bien être ce qui permet au mensonge mystifiant de s'inscrire dans l'œuvre. Mais avant d'étudier la mystification elle-même, je vais me pencher sur l'hybridité en essayant de voir comment celle-ci se manifeste dans cette œuvre.

3. *Juxtaposition et superposition*

Comme dans la biographie imaginaire d'écrivain, les notes de bas de page qui caractérisent *Bartleby et compagnie* sont constituées, on l'a dit, de différents genres qui se combinent entre eux. En se penchant davantage sur ce phénomène, l'on distingue deux procédés par lesquels se crée l'hybridité. Le premier est la *juxtaposition*, où différents genres sont collés les uns à la suite des autres dans une séquence. C'est un assemblage linéaire que l'on peut placer sur l'axe syntagmatique. Au contraire, le second procédé, la *superposition*, comme son nom l'indique, empile des genres les uns sur les autres en laissant entendre tous les discours en même temps. Évidemment, cette manifestation de l'hybridité trouve sa place sur l'axe paradigmatique.

Dès la première note, l'on est à même d'apprécier la manifestation d'une pluralité de genres. Dans ce fragment consacré aux écrivains Robert Walser et Juan Rulfo, plusieurs des genres et des sous-genres forment un entrelacs particulièrement serré, voire déroutant, tant la narration change rapidement de forme et exploite une variété considérable de genres. Je

⁸ La citation dans la citation provient de Madelénat, 1998 : 50.

reprends ici la séquence en les mettant en relief à l'aide de l'italique⁹ ; pour chacun des genres en cause, j'indiquerai s'il s'inscrit dans la séquence par juxtaposition ou par superposition. Aussi, afin de mieux rendre compte de la structure globale de la note, je l'ai séparée en quatre parties. La première présente l'œuvre et la vie de Walser, la seconde se consacre au narrateur lui-même et la troisième nous renseigne sur Juan Rulfo ; la quatrième partie, enfin, correspond à la conclusion de la note où le narrateur revient sur sa tâche en émettant un commentaire d'ordre métanarratif.

La note 1) s'ouvre avec une phrase à saveur ironique où se manifeste l'hybridité par superposition : « Robert Walser savait que c'est encore écrire que d'écrire que l'on arrive pas à écrire » (BC : 14). Dans cette phrase, le narrateur relie l'auteur suisse à l'écriture et à son occupation d'écrivain, ce qui en fait un commentaire d'ordre *biographique*. Du même coup, il amorce l'analyse de son œuvre en émettant un premier commentaire sur sa production, plaçant aussi cette phrase sous l'enseigne de l'*essai littéraire*. Tout de suite après cet embrayage, une *notice biographique* insérée par juxtaposition situe très brièvement la place de la fonction d'écrivain parmi la variété considérable des emplois qu'il occupa. Cette notice, où l'énumération brute des différentes activités de l'écrivain produit un style sec, s'épuise rapidement et laisse place, par juxtaposition et dans la même phrase, à une voix narrative plus « esthétisante ». Celle-ci rappelle à la fois le *roman* et la *biographie classique*, genres qui se superposent : « [...] le soir tombant, assis sur un vieux tabouret, à la pâle lueur d'une lampe à pétrole, il employait ses exceptionnels dons de calligraphe à des travaux de copiste, à des tâches de bartleby. » (BC : 14). Ce rendu « artistique » s'arrête et le narrateur y juxtapose un *commentaire psycho-littéraire* alors que la comparaison à Bartleby est étayée par une brève *analyse psychologique* de Walser, lequel est ici observé à travers le prisme de son œuvre. Les deux analyses, l'une psychologique et l'autre littéraire, sont superposées puisqu'elles se développent en même temps ; elles relèvent par ailleurs de l'hypothèse reprise par Dupont selon laquelle l'œuvre et la vie s'éclairent mutuellement. De plus, ce segment psycho-litté-

⁹ L'on remarquera que les genres mis en évidence ne sont pas tous reconnus d'emblée par l'institution littéraire : l'exercice que je fais ici commande de dresser un inventaire le plus exhaustif possible et certaines manifestations formelles de cet extrait échappent à la taxinomie admise. Par ailleurs, certains de ces genres sont identifiés par des périphrases (par exemple : « commentaire psycho-littéraire »).

raire de la note s'appuie sur une longue citation de l'écrivain italien Roberto Calasso¹⁰, qui agit ici comme commentateur de l'œuvre de Walser. Bien que cette citation soit à première vue introduite selon les règles de l'art (ouverture des guillemets et indication de la source), je tiens à souligner qu'elle n'est pas accompagnée d'une référence précise, ce qui laisse place au doute quant à l'authenticité de cet emprunt (j'y reviendrai). La citation est elle-même hautement hybride en ce qu'elle superpose des commentaires d'ordre biographique, psychologique et littéraire. Ce premier bloc concernant Walser est mis de côté un moment durant lequel le narrateur se range lui-même à ses côtés et dans la même catégorie des *bartlebys*.

Dans cette partie de la note, le narrateur raconte une *anecdote* qui le concerne. Le texte délaisse alors l'aspect de l'*essai* pour revêtir par juxtaposition celui du *roman* : le narrateur, qui en est le personnage principal, raconte comment il a déjà eu le sentiment d'être un copiste du même acabit que Walser. Après cette anecdote personnelle, le narrateur raconte comment la lecture d'un roman de Roberto Moretti lui a permis de faire la paix avec sa personnalité de copiste. La narration romanesque à la première personne s'interrompt alors pour se consacrer au *résumé* et au *commentaire* de ce roman, faisant en sorte que l'énonciation serve l'*essai littéraire* le temps de cet exposé. Les genres en cause sont superposés dans cette démonstration. Puis, par une série de collages correspondant à autant de juxtapositions, le fil du *récit* personnel du narrateur reprend brièvement pour être abandonné une fois de plus au profit de la présentation, dans la troisième partie de cette note, d'un nouvel auteur.

C'est le Mexicain Juan Rulfo qui est présenté au lecteur par le biais d'une rapide *anecdote*. Cette brève introduction est suivie, par juxtaposition, de la présentation de « l'histoire de la rédaction de *Pedro Paramo* » (BC : 17), permettant une fois de plus au narrateur d'exploiter un filon de l'*histoire littéraire*. La citation sans source sert encore le propos puisque

¹⁰ « Pour beaucoup, Walser, l'auteur de *Jacob von Gunten* et l'inventeur de l'Institut Benjamenta, demeure une figure familière, et l'on a même pu écrire qu'il se caractérisait par un nihilisme bourgeois, bonassement helvétique. Alors qu'il s'agit au contraire d'un personnage lointain, d'une voie parallèle de la nature, d'un fil presque indiscernable. L'obéissance de Walser, comme la désobéissance de Bartleby, supposent une rupture totale [...]. Ils copient, ils transcrivent des écritures qui les traversent comme un tableau transparent. Ils n'énoncent rien de spécial, ils ne visent pas à changer quoi que ce soit. Je ne me développe pas, dit Jakob von Gunten. Je ne veux pas de changement, dit Bartleby. Leur affinité révèle l'équivalence entre le silence et certain usage décoratif du mot. » (BC : 15).

les paroles de Rulfo sont rapportées pour raconter la genèse de son œuvre. Puis, afin d'expliquer le silence de trente ans qui allait suivre la publication de ce premier récit de Rulfo, le narrateur nous raconte une deuxième *anecdote* au sujet de l'écrivain mexicain. Cette fois le ton de l'*essai littéraire* se transforme et c'est celui des *romans biographique* et *historique* superposés qui se laissent entendre : Rulfo est devenu un personnage dont les propos sont rapportés par des tirets tel que nous les retrouvons souvent dans la mise en page de ce type d'œuvre. Le narrateur fait ensuite appel, en l'insérant par juxtaposition, à une *fable* qu'un ami de Rulfo a écrite pour illustrer le comportement de ce dernier. Cette *fable* est portée à la connaissance du lecteur par le *résumé* qu'en fait le narrateur, ce qui lui donne un statut particulier en ce qu'elle n'apparaît pas directement dans le texte mais y est rapportée.

La conclusion de la note signifie un retour au *journal* par juxtaposition et donne à lire un commentaire auto-réflexif. Le narrateur revient sur l'écriture de cette première entrée de son étrange catalogue en avouant que la transcription de cette fable « [I]l a enfin réconcilié pour de bon avec [son] destin de copiste » (BC : 20). La note se termine par la *transcription du rêve* qu'a fait Marcello qui s'est endormi un moment alors qu'il rédigeait cette note. Il conclut en confirmant le statut générique de cet écrit en projetant son emploi du temps du lendemain : « Je reprendrai demain mes *notes en bas de page* » (BC : 21).

Présenter et résumer cette note (comme toutes celles qui sont incluses dans ce livre), c'est aussi établir le relevé des genres qui la composent et ainsi apprécier toute la complexité qui en découle. L'on voit dans un même morceau plusieurs genres se côtoyer et se superposer. La juxtaposition, soit l'hybridité linéaire, est formée d'un chapelet de genres qui vont et viennent : ils sont utilisés une première fois, mis de côté au profit d'un autre qui sert mieux le propos et convoqués à nouveau. L'ordre est aléatoire et n'obéit qu'aux volontés du narrateur et de la matière qu'il veut rendre. Chaque information narrée, qu'elle soit de l'ordre du biographique, du psychologique ou de l'évaluation de la production artistique, épouse les formes d'un seul genre. Quant à l'hybridité par superposition, elle fait entendre plusieurs genres dans une même voix, un même segment ou une même phrase. Comme dans le cas de l'hybridité par juxtaposition, l'agencement n'obéit qu'à la matière présentée par le narrateur : les genres sont convoqués, croisés le temps d'un énoncé ou d'une phrase, délaissés et sollicités derechef. L'hybridité par superposition ne s'énonce pas indépendamment de l'hybridité

par juxtaposition, puisque chacun des segments où s'opère la superposition est « collé » à un segment où est présent un genre unique. Chaque fragment de *Bartleby et compagnie* a recours à ces deux types d'hybridité. Les genres convoqués varient cependant d'une note à l'autre. Ainsi, les genres présentés plus haut sont présents dans cette œuvre à un moment ou l'autre. La note 1) est représentative de l'hybridité des 85 autres notes qui composent ce livre.

L'on voit que plusieurs genres sont utilisés pour constituer les notes et que des genres apparentés au roman côtoient ceux qui ressortissent à l'essai. La fiction jouxte le réel. Cette cohabitation pourrait bien être ce qui permet l'avènement de la mystification.

4. Deux voies à la mystification

La relation de *Bartleby et compagnie* au genre de la biographie imaginaire d'écrivain et, plus particulièrement, l'amalgame des genres observable dans toutes les notes qui le composent, permettent au faux, pierre d'assise de la mystification, de se tailler un chemin à travers le matériau essayistique. La mystification emprunte alors deux voies différentes, toutes deux frayées par l'hybridité elle-même.

Dans les notes de bas de page de Marcello, le matériau captieux est introduit à la faveur du passage du roman à l'essai, ou de la fiction au factuel. Il s'agit de la première voie permettant la mystification. En alternant les genres, le narrateur glisse subrepticement des informations erronées sans que le lecteur s'en rende compte immédiatement. Dans ce mélange, l'authenticité du discours, que celui-ci soit biographique ou historique, est contaminée par la présence de matériau fictionnel. Le lecteur reçoit l'information sans distinguer tout de suite le vrai du faux ; il n'est cependant pas totalement dupe, car une part fictionnelle de *Bartleby et compagnie* se présente comme telle, sans travestissement. Ainsi, aucun lecteur n'est assez naïf pour ne pas voir le statut fictionnel du récit de Marcello. Lorsque l'énonciation privilégie ce mode, cela s'entend bien ; ce sont certains énoncés qui prétendent donner une information authentique qui causent problème.

Le jeu de la mystification se réalise précisément à travers cette opposition : devant l'énoncé fictif qui dit sa fiction, le lecteur sait à quoi il a affaire, et, devant de l'information qui appartient au registre de l'essai, il a tendance à recevoir celle-ci comme authentique. Or, elle ne l'est pas toujours. Alors qu'il croit avoir accès à de l'information vraie, le lecteur est

placé sans s'en rendre compte devant le mensonge mystifiant. Le partage de la fiction et du factuel tend à rigidifier ces deux régimes discursifs en deux agglomérats distincts que le lecteur identifie comme tels. Ainsi, *tout* ce qui appartient au régime de la fiction est traité par le lecteur comme création. De la même façon, *toute* l'information factuelle est reçue comme vraie, *en un seul bloc*. Or, la fiction s'immisce dans le prétendu factuel : des informations forgées côtoient des données authentiques dans un même morceau. Le propos mensonger, ainsi entouré de faits avérés et vérifiables, passe inaperçu car il appartient au bloc factuel. Par cette stratégie, le lecteur est amené à croire à ce qu'il lit : il est mystifié. Le problème, dans ce cas précis, c'est qu'il est impossible de vérifier toute l'information pour la valider ou pour la discréditer. Le lecteur est laissé à lui-même et ne peut jamais décider s'il est devant une mystification. La mystification joue alors sur deux niveaux : celui par lequel elle advient et que je viens d'exposer (le mensonge mystifiant) et celui de son propre statut qui nous laisse sur une question sans réponse (a-t-on affaire dans ce cas à une mystification?).¹¹

La deuxième voie par laquelle s'installe le matériau captieux consiste dans le « lissage, voire [l']effacement des sutures » (Dupont, 2007 : 27), soit *dans l'ensemble des procédés qui permettent une narration sans heurts* où toutes les informations biographiques trouvent leur place et, surtout, où le manque d'information est maquillé par une énonciation truquée. Un de ces trucages réside dans le remplissage des blancs, qui permet de gommer les failles du discours. Dans une œuvre qui cherche à mystifier le lecteur, les blancs offrent un territoire vierge qui sera colonisé par le mensonge. En l'absence d'information authentique sur un sujet précis, ou pour « lisser » le récit, le narrateur tend à remplacer le vide par un matériau factice ou à tout le moins distordu. Dans *Bartleby et compagnie*, c'est la citation qui fait office de maquillage. Dans les sous-genres de l'essai présents dans ce texte, la citation a pour effet de renforcer la propension du lecteur à accorder foi à ce qu'il lit puisque, dans l'usage que lui réservent généralement les énoncés de savoirs, elle vient appuyer une affirmation. Or chez Vila-Matas les citations sont souvent forgées, ainsi qu'il s'en confesse dans *Perdre des théories*, livre où il se penche sur sa propre démarche artistique :

¹¹ Le troisième chapitre, consacré à la démystification, s'attardera à ce double fonctionnement.

Ne nous leurrions pas : nous écrivons toujours après d'autres. En ce qui me concerne, à cette opération qui consiste à donner un nouveau sens à des idées et à des phrases d'autrui en les retouchant légèrement, il faut en ajouter une autre, parallèle et presque identique : l'invasion de mes textes par des citations littéraires totalement inventées, s'entremêlant aux vraies. Ce qui complique encore plus le *procédé*, mais lui apporte aussi une incontestable *allégresse*. (Vila-Matas, 2010 [2010] : 37)

Le remplissage de blancs par l'utilisation de la citation forgée et, par extension, l'utilisation du pouvoir persuasif qui lui est conféré par la tradition rhétorique, réussit à abuser le lecteur qui ne perçoit pas la part de fiction qu'elle comporte. Le mensonge s'installe librement ; tout propos, qu'il représente la réalité ou qu'il soit mensonger, se trouve appuyé par la citation. Ainsi en est-il de celle de Roberto Calasso que nous avons vue plus haut. La citation appuie le discours sur les liens entre Walser et *Bartleby le scribe*, au croisement du biographique, de la psychologie et de l'analyse littéraire ; l'affirmation du narrateur bénéficie de l'autorité de Calasso. Cependant, cette citation n'est pas référencée et, à la lumière de cet aveu de Vila-Matas, on peut penser qu'elle est trafiquée, et par conséquent mystifiante. Mais ici encore, on ne peut affirmer avec certitude le statut mystifiant de telles citations. Pour en être sûr, il faudrait éplucher tous les travaux de l'auteur et remonter jusqu'à la source de la citation pour en vérifier l'exactitude. Or ce travail est long et aride, en plus de commander une posture de lecture hostile à la mystification, puisque celle-ci opère dans la fréquentation naïve de l'œuvre.

Ainsi, tout le processus permettant la mystification prend source dans une attitude de lecture précise qui s'éloigne de celle que je prends pour rédiger ce mémoire. La mystification advient dans le brouillage des limites des genres et cela se produit lorsque la posture du lecteur tend vers ce que Bertrand Gervais a nommé la lecture en progression¹². À l'opposé, vérifier l'exactitude d'une citation, identifier et ordonner les genres en cause dans *Bartleby et compagnie*, bref analyser l'œuvre, sont des gestes qui procèdent d'une économie de la com-

¹² La lecture en progression est une des deux économies de lecture proposées dans *À l'écoute de la lecture* (2006 [1993]). Cette posture de lecture a lieu lorsque le lecteur parcourt un texte du début à la fin sans s'arrêter pour cogiter sur le texte. Au contraire, le questionnement, l'analyse, et tout autre acte visant à approfondir la connaissance d'un texte ressortit à l'économie de la compréhension, qui demande un arrêt dans le parcours du texte. Toute lecture a lieu dans la tension exercée par ces deux économies.

préhension qui désamorce la mystification. Pour advenir, cette dernière a besoin du musement¹³ déclenché par l'hybridité : cet entrelacs des genres qui berce le lecteur et qui ne lui permet pas de discerner la fiction et le factuel. La mystification fonctionne tant que le lecteur erre dans le texte. En s'abandonnant au texte, c'est-à-dire en se laissant mener sans remettre en question la validité des informations véhiculées et en laissant le texte le nourrir de la vie des biographiés, le lecteur reçoit le matériau captieux sans résistance. La démystification advient dès que le musement est interrompu et que la lecture en progression laisse place à la lecture en compréhension.

L'on a vu que si *Bartleby et compagnie* n'annonce pas d'emblée son appartenance générique, le lecteur perçoit rapidement deux hyper-genres agissant comme deux pôles où gravitent, d'une part, les genres affiliés à l'essai et, d'autre part, les déclinaisons du roman et des genres de la fiction. Les notes qui composent l'œuvre exploitent les différents genres appartenant à l'un et l'autre de ces pôles. Cela fait naître une hybridité des genres observable à travers les processus de juxtaposition et de superposition. Cette hybridité, en mêlant les genres propres à l'exposition de faits et les genres de la fiction provoque chez le lecteur un état intellectuel particulier où l'esprit critique paraît engourdi : les faits avérés et les faits fictifs lui deviennent indiscernables. Dans cet état d'esprit, le matériau captieux présent dans le discours essayistique a alors le loisir de l'abuser, faisant ainsi advenir la mystification.

Si l'hybridité constitutive de *Bartleby et compagnie* est très visible, il en va autrement de celle qui domine dans *Abrégé d'histoire de la littérature portative* qui offre un discours beaucoup plus uniforme. Dans ce texte, l'hybridité ne se manifeste pas dans le croisement des genres mais plutôt dans la coexistence des discours fictionnels et factuels. C'est ce qu'on va voir maintenant.

¹³ Bertrand Gervais me fournit ici encore ce concept qui lui sert abondamment dans *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire*. Gervais le tient lui-même de Charles Peirce (« Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu » in Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990). Le musement est caractérisé par « une errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu pur des associations qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de sa pensée » (Gervais, 2007 [1993] : 18).

CHAPITRE 2

HYBRIDITÉ DES DISCOURS

Contrairement à *Bartleby et compagnie*, l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* doit répondre des normes établies d'un genre reconnu et revendiqué par son auteur. En effet, le titre lui-même donne une première indication du genre de discours auquel ce livre s'apprête à se conformer. De plus, les premières pages font en sorte que le lecteur lui reconnaît très rapidement une parenté intime avec l'essai littéraire. En effet, le narrateur présente dans le prologue son objet de recherche, soit l'histoire de ce discret mouvement littéraire et artistique du début du XX^e siècle et des quelques écrivains et artistes de cette époque qu'il rassembla. En se conformant de cette façon à la forme de l'abrégé, cette oeuvre se distingue du modèle mis en place par Marcello, le chasseur de bartlebys, qui combine plusieurs genres et sous-genres en des notes de bas de pages qui multiplient les formes propres aux productions littéraires et de savoirs. Au contraire, l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* offre, de prime abord, un discours homogène dans une forme unie. L'énonciation présente une unité qui se manifeste dans la forme, dans le contenu et dans le ton propres à l'exposé de faits réels ; tout est mis à contribution pour faire en sorte que le lecteur soit convaincu de la validité et de l'authenticité des informations qui lui sont présentées. Mais vient un moment, comme cela se produit dans *Bartleby et compagnie*, où le lecteur ressent un malaise face à cette histoire littéraire qu'on lui présente. Il apparaît clairement, lorsque le lecteur mène une enquête sur le degré de fidélité de ce texte à la réalité historique, que celui-ci contient des données fausses. Comme dans l'oeuvre étudiée précédemment, cet abrégé contient, en plus des informations authentiques qui valident son statut de manuel d'histoire littéraire, des données intégralement forgées. Cela produit une oeuvre qui fait naître la confusion dans l'esprit du lecteur pour le conduire sur le chemin de la mystification. Cependant, alors que dans *Bartleby et compagnie* la mystification est en grande partie créée à partir de l'hybridité générique, il semble qu'elle soit générée, dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, par d'autres formes d'hybridité.

J'ai choisi de fédérer sous l'appellation *hybridité des discours* les différents croisements discursifs que l'on remarque tout au long de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Ce faisant, je me réfère à une définition différente de « discours » pour chacune de ces hybridités que je présenterai au moment opportun. Pour l'instant, je me limiterai à annoncer qu'une première hybridité discursive reconnaît dans certains énoncés de l'œuvre deux voix superposées qui disent deux messages contradictoires ; la deuxième fait intervenir la notion de genre du discours, dont l'abrégé fait partie, pour montrer comment ce dernier est ici parasité par des genres littéraires. Enfin, tous ces croisements nous rappellent que, comme dans *Bartleby et compagnie*, c'est par l'hybridation des discours fictifs et factuels que se joue ultimement la mystification. Je réserve d'ailleurs l'analyse de cette troisième acception de l'hybridité discursive à la fin de ce chapitre. Mais auparavant il me faut dire que, un peu comme le commandait l'analyse de la mystification dans *Bartleby et compagnie*, le travail que je m'apprête à entreprendre dans les pages qui suivent demande de tenir pour acquis dès le départ que la mystification est bel et bien présente dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*.

1. Hybridité de l'énoncé

1.1 Bakhtine et Ducrot

La première hybridité discursive que l'on remarque dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* se manifeste par la présence de plusieurs voix différentes dans un même énoncé. Ces voix produisent chacune un discours qui lui est propre. J'entends par discours la production d'un sens donné, d'une chose dite. C'est dire que dans un énoncé, l'on peut percevoir *en même temps* un premier sens (a), un deuxième qui en diffère (a¹), de même que toute une série de variantes possibles (a², a³, etc.) selon le degré de complexité propre à chacune des occurrences.

Cette hybridité peut être produite par un seul mot ou par un ensemble plus vaste comme la phrase, le paragraphe, le chapitre et même l'œuvre entière. Ainsi, toute unité de sens, quelle qu'en soit l'échelle, est propice à générer en son sein une telle multiplicité de discours. Cette pluralité des voix est similaire à la polyphonie telle que l'a révélée et définie Mikhaïl Bakhtine dans son célèbre ouvrage *Esthétique et théorie du roman* (1978 [1975]). Celui-ci prétend que plusieurs voix différentes se font entendre dans un même énoncé :

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle. Le partage des voix et des langages se fait dans les limites d'un seul ensemble syntaxique, souvent dans une proposition simple. Fréquemment aussi, un même discours appartient simultanément à deux langages, deux perspectives qui s'entrecroisent dans cette structure hybride ; il a, par conséquent, deux sens divergents et deux accents. (Bakhtine, 1978 [1975]: 125)

Les voix dont il est question dans l'essai de Bakhtine appartiennent au registre sociologique ; il ne faut pas oublier que la théorie du chercheur russe a été élaborée dans le cadre de son étude sur le carnavalesque. Pour résumer cette théorie en quelques mots, l'on peut dire qu'en vertu de celle-ci, plusieurs registres langagiers appartenant à des discours de sources différentes, voire divergentes, se font entendre dans un même texte. Dans la polyphonie, des discours associés aux savoirs côtoient des discours populaires ; différentes strates sociales sont ainsi croisées. Il me faut alors préciser ici que j'emprunte au modèle de Bakhtine son seul aspect polyphonique et que je laisse tomber tout le pan sociologique. De cette théorie sociolinguistique, c'est seulement le croisement des voix que je retiens. Seul le mélange des discours m'intéresse ici.

En plus de considérer les travaux de Bakhtine, mon analyse empruntera aux théories d'Oswald Ducrot¹ selon lesquelles « le sens d'un énoncé ("le dit"), non seulement comporte des allusions à l'événement historique constitué par l'apparition de l'énoncé, mais n'est rien d'autre qu'un commentaire du dire » (Ducrot, 1984 : quatrième de couverture). L'on reconnaît ici une conception de la linguistique qui voit en l'énoncé la capacité de réfléchir sur sa propre réalisation. Ce commentaire autoréflexif se fait en deux temps et à la faveur du contexte de production de l'énoncé : « les circonstances de l'énonciation entrent en jeu, pour expliquer le sens réel d'une occurrence particulière d'un énoncé, seulement après qu'une signification a été attribuée, indépendamment de tout contexte, à l'énoncé lui-même. » (Ducrot, 1984 : 16). Si l'on suit le raisonnement de Ducrot, l'on considérera que l'énoncé

¹ Ducrot s'inspire lui-même des travaux de Bakhtine comme il le révèle à plus d'un endroit dans son recueil d'articles (1984).

contient dans un premier temps une valeur sémantique (ce qu'il dit) et, dans un second temps, une valeur rhétorique (ce qu'il *peut* dire en fonction de variables telles que « la psychologie générale, la logique, la critique littéraire, etc. » (Ducrot, 1984 : 17)). C'est en accord avec cette théorie de l'énoncé que l'on repérera dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* deux significations dans les énoncés qui en composent le texte.

Dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, les discours croisés dans un même énoncé sont relatifs à la fiction, d'une part, et au factuel, de l'autre. Cela génère une dualité (devrais-je dire, dans ce cas, une *duplicité*?) des discours. Celle-ci se manifeste d'emblée et se repère assez facilement dans cette œuvre mystificatrice qui construit une partie de son piège avec un tel métissage des voix.

1.2. La duplicité de l'énoncé

La première manifestation d'hybridité des discours que l'on peut distinguer a lieu à l'échelle du mot ou du groupe de mots, soit dans certaines phrases et périphrases que je montrerai en exemple plus bas. Dans ces énoncés, le premier discours présent est en accord avec le projet mystifiant du texte : à travers celui-ci, le lecteur est mis en contact avec une information mensongère qu'il reçoit pourtant comme vraie. Ce premier discours l'entraîne sur le sentier de la mystification. C'est là la voix de la fiction qui prétend être celle des faits : elle raconte l'histoire de ce regroupement d'artistes et d'écrivains qui ont appartenu à la confrérie portative. Mais, comme le prévoit la définition de la mystification littéraire, le lecteur doit être à même de reconnaître à un moment ou à un autre de la lecture qu'il est la victime d'un tel piège. C'est grâce à la seconde signification (ou second discours) attribuée à une unité de sens qu'il peut parvenir à la démystification (si, bien sûr, il perçoit la double signification de ces unités hybrides). À travers celle-ci, le lecteur arrive à percevoir le mensonge mystifiant : les énoncés disent en même temps que la littérature portative n'a jamais existé, qu'un tel récit est pure fiction, que les événements qui y sont racontés, bien qu'ils semblent authentiques, n'ont jamais eu lieu. Les énoncés sont ainsi doubles. Ils sont à la fois le mensonge et le révélateur de ce mensonge. La dualité de ces énoncés se remarque encore par le fait qu'ils forment la diégèse de l'œuvre tout en énonçant un commentaire sur cette dernière (en disant son statut fictif). Dans le cas d'une telle mystification, l'on reconnaît

à ces énoncés le double jeu de la duplicité : le caractère authentique de l'œuvre est mis en sourdine par la voix puissante de la feinte.

Il n'est nullement nécessaire de plonger profondément dans ce manuel d'histoire de la littérature pour trouver des extraits où la polyphonie et la duplicité se font entendre. Dès les premières pages, l'on est à même de remarquer des passages qui disent le vrai et le faux de cette « histoire de la littérature ». La dernière phrase du prologue en est un exemple patent :

Nous ferons la connaissance de ceux qui auront permis d'écrire le *roman* de la *société secrète la plus joyeuse, la plus loufoque* et volubile qui ait jamais existé, des écrivains, turcs à force de tabac et de café, héros gratuits et délirants de cette bataille perdue d'avance qu'est la vie, amoureuse de l'écriture à condition d'en faire *la plus drôle*, mais aussi la plus radicale *des expériences*. (AHL P : 17, je souligne)

C'est d'abord l'utilisation du mot « roman² » qui introduit, pour le lecteur, une première expérience de la polyphonie puisque ce mot est à entendre (et à comprendre) de deux façons différentes. Dans le cadre d'une lecture naïve, qui se déploie à un premier degré d'intellection du texte et qui s'inscrit dans la visée mensongère et mystificatrice de l'œuvre, ce mot est employé comme *métaphore* du récit historique et avéré de la littérature portative. Il renvoie à cette histoire soi-disant authentique que le narrateur se propose de raconter au lecteur. Dans ce cas, le mot « roman » peut être remplacé par les termes « récit » et « histoire » ou par tout autre synonyme d'« écriture » sans altérer le sens ni le but recherchés. Le piège de la mystification se pose alors sans ambages et le lecteur naïf s'y fait prendre. Dans ce cadre précis, ce mot dit : « ceci est une histoire véridique, mais si extraordinaire, si rocambolesque et si passionnante qu'elle pourrait être comparée à un roman ». À cette première signification, une deuxième peut être adjointe qui exprime une tout autre chose. En effet, dans le cadre d'un lecture qui tend plutôt à la démystification, ce mot est à prendre au pied de la lettre : il dit au lecteur qu'il s'apprête à lire de la fiction, exactement comme dans un roman ; il renvoie à l'élaboration d'une diégèse fictive. Le lecteur mystifié ne percevra que la première des deux significations alors qu'un lecteur mieux formé saura reconnaître les deux discours qui s'y su-

² Puisque ce mémoire se base sur la traduction française de Beaumatin, l'on pourrait croire ici à un effet de traduction. Or, dans la version originale espagnole, c'est bel et bien le mot *novela* (roman) qui est utilisé par le narrateur : « *Conoceremos a quienes hicieron posible la novela de la sociedad secreta más alegre, voluble y chiflada que jamás existió [...]*. » (Vila-Matás, 1985 : 15).

perposent. À cet effet, les deux sens de ce mot se font entendre en même temps : le texte dit à la fois qu'il raconte un (soi-disant) véritable moment de l'histoire de la littérature mondiale tout comme il dit que tout cet essai n'est que pure création et qu'il doit peu à l'histoire réelle et avérée de cet art.

Toujours dans cette même phrase issue du prologue, d'autres extraits redisent la duplicité de cet essai : les mots « la société secrète la plus joyeuse, la plus loufoque », de même que l'ambition avouée de faire de l'écriture « la plus drôle des expériences », renvoient, d'une part, à l'objectif de la littérature portative qui, on le voit à cet instant, est ludique et humoristique. Mais, d'autre part, tous ces synonymes de l'hilarité et du jeu notifient la visée ultime de cette œuvre de Vila-Matas : se moquer du lecteur. Ils annoncent les véritables intentions de cet essai en le montrant pour ce qu'il est véritablement : une bouffonnerie faite pour piéger d'éventuelles victimes et pour se rire d'elles. Cette longue phrase contient ainsi deux discours. Le premier s'inscrit en accord avec le dessein mystifiant ; il fait partie, comme le mot « roman », du discours qui prétend distribuer des informations sur la littérature portative tout au long d'un récit qui en reprendra les épisodes les plus importants. Le deuxième dit ce qu'est en réalité ce document : un piège d'écriture pour tourner une victime en ridicule. L'ensemble apparaît alors comme un immense éclat de rire mis en sourdine pour un moment, jusqu'à ce que le mystifié se rende compte de sa méprise et qu'il se joigne au rire collectif des initiés pour connaître, à travers l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, « la plus drôle des expériences ».

Dans le même esprit de duplicité du discours, l'on remarque que certaines périphrases utilisées par le narrateur pour désigner les écrivains et artistes portatifs contiennent deux propos forts différents, sinon divergents. Tout au long de l'essai, les divers protagonistes sont ainsi associés à un plan secret : en plus d'employer régulièrement l'expression figée de « société secrète » (AHLP : 12, 15, 19, 31, 39, 48, 57, 69, 82) le narrateur renvoie à la société des portatifs à diverses reprises par les termes de « conjuration » (AHLP : 16, 56) et de « conspiration » (AHLP : 24, 26, 27) tout en qualifiant ses membres de « conspirateur[s] » (AHLP : 45, 46, 51). Une telle référence à un plan caché est, elle aussi, à saisir en tenant compte de la variété des possibles qu'offre la polyphonie. Ainsi, comme les exemples que je viens d'analyser, ces expressions renvoient à deux discours distincts. Elles concernent, d'un

côté, le sujet de l'œuvre et, de l'autre, l'œuvre elle-même. De cette façon, elles renvoient, au premier degré — celui du mensonge mystifiant —, à la confrérie secrète des portatifs et à l'histoire du mouvement qu'ils ont créé ; ces périphrases sont employées comme de simples synonymes des portatifs. Puis, à un degré supérieur, elles renvoient également à l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* lui-même en tant que piège. En effet, les mots « conjuration », « conspiration » et « conspirateur » appartiennent au champ lexical du plan secret visant une action contre quelqu'un ou contre quelque chose. Dans ce cas, il semble bien que le plan concerne à la fois l'aventure portative telle qu'elle est racontée par le narrateur et la création d'une farce menée contre le lecteur, soit la mystification elle-même. Entendus de cette façon, la conjuration, la conspiration ou le plan secret sont constitutifs du dispositif que fabrique le narrateur-conspirateur avec l'intention de piéger le lecteur. Ici aussi, ces deux discours se font entendre en même temps ; mais ce ne sont évidemment pas tous les lecteurs qui en saisissent d'emblée les deux résonances.

Il peut arriver que le lecteur ne perçoive que le premier sens : la mystification se déploie alors selon le programme prévu par le texte et conformément aux intentions de l'auteur. Le moment où le lecteur sera en mesure de percevoir la farce mystifiante est relégué à plus tard. La deuxième signification ne se manifeste pas dans l'immédiat, elle implique un abord différent du texte. Tout comme dans *Bartleby et compagnie*, une posture de lecture plus active et qui se rapproche davantage de la lecture en compréhension (par opposition à la passivité de la lecture en progression) permet de faire émerger la deuxième voix présente dans ces mots. C'est comme si cette dernière était cachée et qu'il fallait « fouiller » le texte pour la dévoiler. Une lecture plus compréhensive fait résonner les deux significations de ces expressions. Si le lecteur naïf ne perçoit *a priori* que la première signification, la deuxième signification demande, pour se faire entendre, que le lecteur connaisse assez bien l'histoire de la littérature pour reconnaître que le propos de cet essai est mensonger, ou du moins inexact³.

³ Ce lecteur, on le comprend tout de suite, n'est pas la victime recherchée de ce genre de mystification. Le programme de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* retarde la démystification et fait en sorte que le lecteur soit longuement « tourné en bourrique » (Grojnowski, 2004) avant de se reconnaître lui-même comme victime. La démystification tend à arriver plus loin dans ce texte et provient plutôt de certains éléments du récit. Le dernier chapitre de ce mémoire sera l'occasion d'étudier les effets de ce texte mystifiant sur le lecteur et de s'attarder au processus de démystification.

Les discours croisés de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* sont les mêmes que ceux que l'on retrouve dans *Bartleby et compagnie* : ils représentent la fiction et le factuel. Ici aussi, ces deux régimes discursifs se mélangent. Mais au contraire de ce qui a lieu dans le premier ouvrage, où cette opération se réalise à travers la mixité de différents genres appartenant aux sous-genres du roman et aux sous-genres de l'essai, cette opération se produit ici au sein d'un même énoncé. De plus, alors que l'hybridité des genres se manifestait dans *Bartleby et compagnie* par la juxtaposition et la superposition, il apparaît que dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* l'hybridité des discours se produit exclusivement par superposition : les deux voix (l'une mensongère et mystifiante, l'autre démystifiante) se font entendre en même temps. Cette première manifestation de l'hybridité des discours a lieu à petite échelle, soit celui des mots et des phrases. La deuxième forme a lieu à une bien plus grande échelle et concerne l'œuvre dans son entièreté.

2. Hybridité des genres discursifs et des genres littéraires

La deuxième hybridité des discours qui se manifeste dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* fait intervenir la notion de genres du discours. Les genres du discours auxquels je renvoie ont été étudiés dans l'Antiquité grecque par deux traditions distinctes : la poétique et la rhétorique. La première concernait l'épique et le dramatique et est à la base de l'étude des genres littéraires telle que nous la connaissons aujourd'hui. Quant à la rhétorique, elle étudiait trois grands types de discours oraux : l'épidictique, le délibératif et le judiciaire (Maingueneau, 2009 : 68). C'est à partir de ces derniers que se sont développés les différents genres discursifs qui ont cours aujourd'hui. C'est cette seconde tradition qui m'intéresse ici.

En principe, les genres discursifs sont factuels. On les oppose aux genres littéraires qui sont pour la plupart fictionnels⁴. Ces genres exposent des faits avérés, ils communiquent une pensée ou transmettent les résultats de travaux d'érudition. Pensons aux thèses, manuels et rapports de stage comme exemples de productions écrites relevant des genres du discours.

Deux types de lecteurs me serviront alors : un lecteur qui répond au programme apparent du texte et un autre, plus cultivé, qui en perçoit tout de suite l'aspect ludique.

⁴ Mais pas tous. L'on reconnaîtra aux genres essayistiques d'exploiter le matériau factuel pour faire émerger une « vérité » propre à chaque essayiste. La poésie jouit par ailleurs d'un statut ambigu entre factuel et fictionnel.

L'abrégé, tel qu'il figure dans le titre de l'« essai » de Vila-Matas, est également un genre du discours ; il est en lui-même un genre portatif⁵ qui peut être défini comme le résumé d'un discours à caractère didactique transmettant des connaissances de base sur un sujet donné.

En intitulant son livre *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, Vila-Matas inscrit ce livre dans la production des genres du discours et prépare le lecteur à recevoir une communication fondée sur des faits. Comme l'énonce Antoine Compagnon, la mention d'un nom de genre (ici, un nom de genre du discours) est une médiation qui permet un premier dialogue entre un livre et le lecteur : « [le genre] s'apparente à ce que H. R. Jauss nomme un horizon d'attente : une *pré-compréhension* avec laquelle le lecteur advient au livre » (2005 : 18 ; je souligne). Cette pré-compréhension est primordiale lorsqu'on aborde l'œuvre, puis lors de sa réception : l'on attribue à la mention du genre le pouvoir de conditionner la façon dont le lecteur s'appropriera le texte. La dénomination du genre agit en quelque sorte comme un *modus operandi* de la lecture, dictant au lecteur la façon de lire le livre. Ainsi le genre détient une *autorité* qui agit sur le lecteur. Il va alors de soi qu'en renvoyant son « histoire portative » à un genre du discours donné, Vila-Matas indique à son lecteur quelle attitude emprunter lors de la lecture de ce texte. Le titre *Abrégé d'histoire de la littérature portative* suggère au lecteur de lire ce livre comme un abrégé : il demande au lecteur de considérer les informations de ce livre comme vraies, quoique sommaires ; il lui fait croire que la littérature portative a existé puisqu'elle est l'objet d'un exposé technique fait pour communiquer des connaissances.

Un tel exposé de faits (l'histoire du mouvement portatif et de ses protagonistes) emprunte ainsi une forme normalement utilisée pour communiquer un savoir. Or, il semble que le genre de l'abrégé soit parasité par des genres littéraires dans cette œuvre de Vila-Matas. L'on remarque, en effet, des passages où le discours factuel de l'abrégé laisse la place à la fiction d'un genre littéraire majeur et de certains de ses sous-genres : le roman. L'analyse de

⁵ Je profite de cet emploi du mot « portatif » en tant qu'adjectif pour souligner ici que si la littérature portative proprement dite n'a jamais existé et si la conspiration shandy n'a jamais vu le jour, le portatif a, quant à lui, bel et bien existé dans le domaine des arts visuels. La miniaturisation des œuvres en était le principe opératoire. L'artiste Marcel Duchamp, justement associé aux shandys dans l'exposé de Vila-Matas, a effectivement réalisé une œuvre intitulée « La boîte-en-valise » qui reprenait, en miniature, une partie de sa propre production.

ces insertions fictionnelles sera menée à partir d'un chapitre d'un essai de Dorrit Cohn qui présente un cas de mystification comparable à l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*.

2.1. Les codes du discours factuel détournés : le cas Marbot

Dans *Le propre de la fiction*, un essai sur les différences entre la fiction et ce que les Anglo-saxons rangent sous le terme de *non-fiction*, Dorrit Cohn consacre un chapitre à un cas de mystification devenu célèbre qui s'est produit au début des années 1980 et qui avait provoqué un certain remous chez les journalistes littéraires anglais. Wolfgang Hildesheimer, écrivain allemand, publia à cette époque la biographie de Sir Andrew Marbot, un écrivain romantique anglais oublié. De prime abord, ce livre semble loin de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Or, ces deux oeuvres ont plusieurs points en commun dont les deux suivants. Premièrement, leur sujet est fictif : tout comme l'essai de Vila-Matas s'emploie à narrer l'existence d'un mouvement artistique et littéraire n'ayant jamais existé, l'ouvrage de Hildesheimer donne à lire la vie tout aussi fictive d'un écrivain n'ayant jamais vu le jour. Deuxièmement, les deux ouvrages appartiennent à ces formes postmodernes que Brian McHale, cité par Cohn, appelle « l'histoire apocryphe » (2001 [1999] : 146), soit une forme fictionnelle qui est « en contradiction avec la version officielle [de l'histoire et qui] prétend restituer ce qui a été perdu ou supprimé » (2001 [1999] : 146). Ces premiers rapprochements ayant été faits, je note que l'on trouve dans *Sir Andrew Marbot* (Hildesheimer, 1984 [1981]) des procédés de mystification que l'on retrouve également dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Ceux-ci concernent le parasitage du genre discursif (la biographie chez Hildesheimer et l'abrégé chez Vila-Matas) par des éléments qui proviennent des genres de la fiction.

Dans son chapitre intitulé « Briser le code de la biographie fictionnelle » (2001 [1999] : 125), Cohn montre comment ce genre de mystification qu'est *Sir Andrew Marbot* pervertit les codes d'un genre discursif établi (dans ce cas, la biographie) pour amener le lecteur à croire à l'authenticité de ce que le texte raconte. Bien qu'elle ne définisse pas exactement ce qu'elle entend par « code », l'on comprend rapidement, à la lecture du chapitre, que ceux-ci concernent toutes les marques textuelles et culturelles qui font que le lecteur distingue un genre d'un autre. Par exemple, on reconnaît la biographie classique à une narration à la troisième personne du singulier, à l'utilisation d'extraits de journaux et de la correspondance

du biographié, et à l'appareil de notes (bien que, comme on l'a vu avec la modernité, ces codes ne soient pas l'apanage de ce seul genre). Ces codes ne se bornent pas au corps du texte et peuvent se trouver dans le paratexte (le nom de genre, par exemple, étant inscrit sur la page couverture d'une oeuvre).

Les codes textuels et paratextuels représentent les différents traits par lesquels le lecteur accorde une valeur fictive ou factuelle à un texte. Dans le cas de *Sir Andrew Marbot*, c'est à travers le maintien de sa « crédibilité épistémologique » (Cohn, 2001 [1999] : 129), code sacré de la biographie s'il en est un, qu'est posé le piège mystifiant : le discours propre à la biographie est imité par l'instance narrative de façon à faire croire au lecteur à l'authenticité du texte. De plus, le livre de Hildesheimer propose toutes les annexes propres à la biographie « classique » telle qu'on la connaît et qu'on la reconnaît : un encart iconographique fait se côtoyer les portraits du biographié avec des représentations photographiques du domaine familial, une bibliographie (composée d'ouvrages réels) de même qu'un index nominatif accentuent la ressemblance de l'œuvre avec le genre qu'il mime. Cohn affirme que c'est dans la manipulation et le dévoiement des codes de la fiction et de la *faction* que se joue la mystification. L'emprunt par Hildesheimer des codes du discours factuel pour énoncer une fiction est à la base du bon fonctionnement de son piège. Il appert que Vila-Matas déploie la même stratégie pour prendre le lecteur dans les mailles de son filet. Je vais à présent dégager les codes de l'abrégé qui sont pervertis par le narrateur de *l'Abrégé de la littérature portative* ; il s'agira de voir comment l'auteur les manipule pour y intégrer des éléments appartenant aux genres littéraires fictifs tout en faisant croire au lecteur qu'il se situe toujours dans l'exposé didactique propre au discours de l'abrégé, c'est-à-dire en maintenant cette même « crédibilité épistémologique » qui caractérise si bien l'objet littéraire confectionné par Hildesheimer.

2.1.1. *La non-science narrative*

Le premier code mis de l'avant dans l'analyse de *Sir Andrew Marbot* et que j'emprunte à Cohn est celui de l'apparente honnêteté intellectuelle dont se pare l'énonciation et qui se manifeste à travers ce qu'elle appelle la « non-science narrative » (2001 [1999] : 129). Le terme « non-science » est à entendre ici comme « non-savoir ». Cette caractéristique du texte apparaît dans *Sir Andrew Marbot* à travers une énonciation qui ne manque pas de réserve ni de prudence : « La vigilance de Hildesheimer porte d'abord et avant tout sur sa crédibilité épis-

témologique. Il s'autorise à inclure uniquement des données biographiques pour lesquelles il peut faire valoir un savoir documenté de façon plausible. » (Cohn, 2001 [1999] : 129). Cette disposition permet de narrer uniquement des faits vérifiables tout en continuant d'émettre exclusivement des hypothèses sur les faits non vérifiables de la vie de Marbot. Ainsi le texte de Hildesheimer a recours à toute une série de formules qui connotent la réserve de l'auteur telles que « nous ne saurons jamais si... », « nous ignorons » ou encore « ainsi il semble... » (Cohn, 2001 [1999] : 130). Cela permet au lecteur d'accorder de la crédibilité au texte comme à son auteur. Il en va de même dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* où l'énonciation a recours à de telles formules prudentes, comme en témoigne cet exemple : « On ne peut manquer de se demander quel a pu être le rapport entre la crise de Biely et la décision duchampienne de demeurer célibataire à tout prix [...]. Il est difficile, sinon pratiquement impossible de le savoir » (AHLP : 15). Dans le même esprit, l'on remarque la présence d'autres modalisations qui vont dans le sens d'une telle réserve : « Sur ce pacte de silence qui fonda la shandysme, nous n'avons pas d'autres renseignements que ceux contenus dans le livre de Picabia » (AHLP : 28), « Pour ce que j'ai pu savoir des préparatifs de cette fête à Vienne — et il est vrai que j'en sais bien peu [...] » (AHLP : 52); « Il m'a été malheureusement impossible de découvrir la vérité sur [...] » (AHLP : 55), « Il semble que... » (AHLP : 11, 63), etc. Cette « vigilance » rend crédible le texte en lui conférant une connotation savante : elle donne une impression d'honnêteté intellectuelle par laquelle le chercheur reconnaît les limites de son savoir et met en relief par le fait même le résultat de sa recherche, c'est-à-dire *uniquement* les informations vérifiables. Ces dernières semblent reposer sur un contrôle strict des sources ; sinon l'auteur avoue son ignorance. Un tel dispositif énonciatif produit un texte en apparence sérieux, voire docte, qui ne paraît communiquer que des informations vérifiées et qui ne cache rien de la part hypothétique d'une telle entreprise. L'énonciateur mime un des codes par lesquels on reconnaît le discours du savoir pour piéger le lecteur. On verra plus loin que ce procédé, conjointement avec d'autres manipulations des codes de l'abrégé, permet la mise en place du mensonge mystifiant.

2.1.3. Affirmations contrôlées et « science » narrative

Une forme de réserve énonciative différente va de pair avec la non-science narrative. Il s'agit de ce que je nomme « l'affirmation contrôlée ». Celle-ci est présente dans *Sir Andrew*

Marbot comme dans *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Cohn affirme que le recours à diverses sources vérifiables (ou soi-disant telles) dans *Sir Andrew Marbot* est l'un des moyens par lesquels se produit la mystification. *L'Abrégé d'histoire de la littérature portative* va plus loin dans cette direction : la majeure partie de la matière historique mise de l'avant dans cet essai provient directement d'ouvrages écrits par d'anciens portatifs ou par des gens qui les ont connus de près. D'ailleurs, *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative* est constitué d'un texte informatif rédigé dans l'esprit de l'essai d'histoire littéraire auquel se greffent de longues citations⁶. Cela confère un crédit supplémentaire au texte. Chez Vila-Matas, nous trouvons des énoncés tels que « Man Ray raconte que [...] » (AHLP : 39), « [...] de l'avis de Maurice Blanchot, qui propose dans *Faux Pas* une analyse brève mais lucide du phénomène portatif [...] » (AHLP : 40), « Selon les dires de Sylvia Beach [...] » (AHLP : 45), « Skip Canell, dans ses mémoires, parle ainsi de [...] » (AHLP : 63) ou encore « Myriam Cendrars raconte que [...] » (AHLP : 73). Ce type de références directes alimente la crédibilité du texte puisqu'il donne la possibilité de vérifier les sources de l'auteur s'il le désire. Elle enjoint aussi au lecteur de croire que le discours repose sur une documentation fiable qui prodigue son lot de faits avérés. C'est dans cet esprit que l'écrivain catalan va jusqu'à annexer à son texte une « bibliographie essentielle » (AHLP : 137) où sont répertoriées les sources sur lesquelles s'appuie son essai. Effectivement, Vila-Matas a inclus dans cette annexe tous les livres auxquels il renvoie tout au long de sa narration de l'histoire du mouvement portatif. Bien que les citations ne soient jamais mises à profit suivant une méthode orthodoxe du point de vue des chercheurs⁷, l'auteur n'en prétend pas moins, par ce stratagème, qu'il tire le matériau de son essai de sources existantes. Si le lecteur s'en donnait la peine, il pourrait retrouver ces sources et les vérifier. Or, comme je l'exposerai dans le prochain chapitre, la plupart des livres dont il tire sa connaissance et qui composent la bibliographie n'existent pas. La bibliographie n'est qu'un autre moyen de prendre le lecteur naïf au jeu de la mystification.

⁶ En effet, la narration de cette histoire alterne entre l'exposé des connaissances et le collage de longues citations qui auraient été puisées dans les différents livres écrits par les portatifs et par leur entourage.

⁷ Tout comme il le fait dans *Bartleby et compagnie* et, comme je l'ai montré au chapitre précédent, Vila-Matas n'hésite pas à forger des citations pour appuyer ses thèses. De plus, ces dernières ne sont jamais présentées selon les usages du discours savant.

C'est toujours dans une optique de détournement des codes de l'abrégé que Vila-Matas mime un autre appareil critique généralement mis au service des discours du savoir : les notes. Tout au long de cette « histoire », l'on remarque la présence de notes en bas de page signalées par l'appel dans le corps du texte⁸. Comme dans tous les discours à caractère argumentatif, essayistique ou didactique, les notes contribuent à enrichir l'information déjà relayée au lecteur dans le texte principal, encore qu'elles poursuivent des buts différents. Ainsi, elles sont tantôt explicatives : la note 1 de la page 12 explique au lecteur d'où provient le terme « shandy » et ce qu'il signifie ; le lecteur est alors mieux à même de comprendre pourquoi les portatifs se désignaient entre eux par le nom du héros de Sterne : « Le terme *shandy*, dans le dialecte de certaines zones du comté de Yorkshire (où Laurence Sterne, l'auteur de *Tristram Shandy*, vécut une grande partie de sa vie), signifie indifféremment "joyeux", "loufoque" et "volubile" » (AHLP : 12). Tantôt les notes sont informatives : elles précisent une information donnée dans le corps du texte. C'est le cas de la note 1 de la page 38 qui fournit le nom exact de l'hôtel dans lequel se serait suicidé Jacques Rigaut : « Le nom exact est Grand Hôtel et [sic] des Palmes. » (AHLP : 38) Cette même note bonifie aussi le texte en donnant des renseignements supplémentaires sur l'établissement en question, lesquelles ne sont pas à proprement parler reliées à l'histoire de la littérature portative mais frayent la voie à la démystification (j'y reviendrai) : « Il me faut enfin signaler que, l'hôtel étant actuellement régenté par une communauté de pachydermes académiciens, ces derniers ne montrent aux visiteurs que la chambre où coucha Wagner et font comme si Rigaut n'y avait jamais mis les pieds » (AHLP : 39). Les notes, enfin, sont tantôt référentielles et argumentatives : à la note 1 de la page 43, le narrateur donne le titre exact d'une œuvre à laquelle il se réfère (*La nicotechnie démentie* – AHLP : 43) et qui ne figure pas dans sa bibliographie parce qu'« il s'agit d'un texte sans intérêt majeur » (AHLP : 43). Cette œuvre n'en sert pas moins l'exposé et le discours rapporté agit comme nouvel argument dans l'authentification de cette histoire de la littérature portative. Tout ce système d'annotations forme un appareil critique qui est lui aussi dévoyé et mis au service de la mystification.

⁸ Cela n'est pas sans rappeler *Bartleby et compagnie*. Cependant, alors que Marcello exploite la note comme forme globale de l'œuvre, l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* a recours à cette dernière dans une optique argumentative : dans ce cas-ci la note est utilisée selon les normes établies par le discours savant.

L'analyse de *Sir Andrew Marbot* par Cohn et celle de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* font apparaître le caractère fallacieux de ces œuvres. Dans un même ensemble textuel, deux propos distincts se croisent et cohabitent, produisant ce que j'ai appelé l'hybridité des discours : l'abrégé en tant que genre discursif est parasité par la fiction propre à certains genres littéraires. Dans ces œuvres, la fiction prend les contours d'une forme couramment destinée à représenter le factuel : le roman adopte la forme des genres discursifs (la biographie, d'une part, et l'abrégé, de l'autre) ; le fictionnel revêt alors les habits du factuel. La manipulation des codes de l'abrégé fait en sorte que le discours contient des traces de mensonge. Le lecteur est alors manipulé.

3. Hybridité des discours factuels et fictionnels

Toutes ces hybridités forment différentes strates du texte qui se croisent entre elles : la polyphonie (définie à partir de Bakhtine et des observations de Ducrot) se superpose à l'hybridité des genres discursifs infiltrés par les genres littéraires. Ainsi, les discours fictifs et factuels s'opposent mais se lisent en même temps. Cela fait naître une autre forme d'hybridité discursive dans ce texte qui ne manque pas de moyens pour brouiller l'esprit du lecteur.

L'hybridité des discours fictifs et factuels se découvre à toutes les pages de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Des événements authentiques de l'histoire littéraire côtoient des épisodes forgés. Les exemples de ce phénomène abondent dans ce texte qui use du croisement discursif comme élément de base au piège qu'il déploie. Ainsi, le regroupement littéraire portatif lui-même apparaît comme la pièce mensongère la plus importante de cette histoire littéraire. En aucun manuel d'histoire de la littérature le lecteur ne trouvera de trace d'un tel mouvement. Pourtant, il existe (fictivement) dans cette œuvre. C'est par le contact avec des faits avérés que le mouvement portatif peut apparaître comme vrai. Par exemple, les écrivains et les artistes mentionnés qui auraient participé de près ou de loin à l'aventure portative sont authentiques. Aucun des personnages qui peuplent ces pages n'est inventé et aucun ne jouit d'un statut épistémologique particulier comme c'est le cas de Maria Lima Mendes dans *Bartleby et compagnie*⁹. Les éléments de biographie de ces personnages sont la

⁹ Voir la p. 68.

plupart du temps authentiques ; seuls les épisodes en lien avec la littérature portative se révèlent fictifs. Ainsi en est-il, par exemple, de l'artiste Georgia O'Keeffe, qui a bien été la contemporaine desdits portatifs, mais qui n'a jamais participé à la réunion des artistes et des écrivains qui devaient fonder le mouvement à Port-Hâtif en 1924 (AHLP : 26). Cette dernière vivait à cette époque à New York avec son mari Alfred Stieglitz et n'a probablement jamais voyagé dans « le delta du fleuve Niger » (AHLP : 23) avec le bon ami de Marcel Duchamp, William Carlos Williams, comme le révèle sa biographie¹⁰. Pourtant, une certaine Georgia O'Keeffe¹¹ est donnée comme participante à ce moment historique. Dans le même esprit, tous les endroits mentionnés dans cet « essai » existent à l'exception du village où le mouvement fut créé. Les villes de New York, de Paris, de Vienne et de Prague sont des villes historiquement associées à des manifestations artistiques et littéraires de toutes sortes, mais aucune n'a été le siège de véritables événements portatifs. Enfin, je mentionne comme dernier exemple le fait que le narrateur fasse coïncider l'apparition de la littérature portative avec le cinquième anniversaire de Dada, plaçant ainsi le mouvement fictif comme héritier d'un mouvement littéraire et artistique qui a réellement existé et qui ressemble en certains points à l'expérience portative (et qui compta parmi ses membres certains des portatifs comme Marcel Duchamp et Tristan Tzara). Des dizaines d'autres exemples peuvent montrer comment le discours fictif croise le discours factuel dans cette œuvre.

Dans ces pages, le narrateur hybride le discours factuel (la mention d'artistes et de lieux authentiques, la présentation d'anecdotes avérées, l'allusion à des événements historiques, etc.) et le discours fictionnel (tous les épisodes concernant la littérature portative). L'hybridation de ces deux discours est faite de façon à ce que le mensonge se fonde dans le texte, qui demeure ainsi impeccablement lisse. De cette façon, les accrocs qui pourraient être provoqués par la fiction disparaissent à la faveur d'un texte homogène : les sutures entre discours fictif et factuel sont polies jusqu'à ce qu'elles disparaissent. Jusqu'à un certain point, le lecteur est abusé par ce mélange discursif à l'homogénéité illusoire.

¹⁰ « <http://www.okeeffemuseum.org/her-life.aspx> » page web consultée le 30 décembre 2010.

¹¹ L'on remarque que le patronyme a été amputé de son deuxième « f ». Est-ce un moyen de montrer la fiction de ce passage en indiquant qu'il s'agit ici d'un personnage fictif ? Je reviendrai plus loin sur les façons dont le lecteur peut procéder à la démystification.

J'ai montré dans ce chapitre comment la fiction et le factuel se croisaient dans une même œuvre et comment cela faisait naître l'hybridité des discours. Ce métissage a lieu à diverses échelles de l'œuvre. D'abord, à l'échelle du mot et de la phrase où de petites unités de sens contiennent deux discours distincts : l'on a vu que dans un même mot ou dans une même phrase, deux sens profondément différents et même divergents pouvaient être entendus. Dans ce cas, l'on entend une voix fidèle au projet mystifiant du texte et une autre qui dit la fiction de celui-ci. Ensuite, ce croisement des discours a lieu à l'échelle de l'œuvre dans sa globalité. La fiction revêt alors la forme d'un genre généralement destiné à véhiculer un discours factuel ; en vulgarisant, on peut dire que le « contenant » dit au lecteur qu'il s'agit d'une véritable histoire littéraire abrégée alors que le « contenu » est invention et donc fiction. Le genre tient ainsi lieu de métadiscours sur l'œuvre ; il dit que celle-ci exploite le régime fictionnel ou factuel, il indique la posture de lecture à adopter. Or, dans cette manipulation des formes, la réception est orientée vers des pistes douteuses. Enfin, une troisième hybridité discursive fait se croiser les discours fictifs et factuels. L'on mesure dans ce croisement comment la mystification propre à l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* fonctionne grâce au côtoiement de ces deux régimes discursifs. Le discours fictif semble réel parce qu'il est mélangé à des bribes de discours factuels. Le lecteur ne distingue pas immédiatement les deux discours et se fait alors piéger.

Dans les premières pages de ce chapitre, j'ai désigné par « dualité des discours » la co-présence de deux significations distinctes dans un même mot. Cette désignation rappelle en effet que le texte et son narrateur ne sont pas tout à fait honnêtes. Derrière le discours « apparent » (celui qui est *a priori* entendu par le lecteur) se « cachent » les véritables intentions du narrateur. Dans un jeu de « laisser-voir/cacher », le texte dit son mensonge tel que le prévoit le discours mystifiant car, je le rappelle, la mystification a lieu seulement lorsque la personne prise au piège est éventuellement amenée à constater sa position de victime de l'illusion. J'explorerai d'ailleurs ce processus dans le prochain chapitre. Pour l'instant, je me bornerai à dire que la mise en place de la mystification dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* se fait à la faveur de la présentation au lecteur d'un discours fictionnel qui n'est pas reconnu comme tel. Comme dans *Bartleby et compagnie*, l'illusion de vérité et l'état captieux

ainsi créé chez le lecteur se produisent à travers le musement, lequel ressortit à lecture en continu¹². Dès qu'il quitte cet état d'esprit et qu'il entreprend la lecture en compréhension de cette œuvre, le lecteur enclenche l'entreprise de démystification. C'est ce processus que je vais m'employer à décrire dans la deuxième partie de ce mémoire.

¹² Voir p. 36.

DEUXIÈME PARTIE

L'AVAL DE LA MYSTIFICATION

CHAPITRE 3

LA DÉMYSTIFICATION

Dans la première partie de ce mémoire, j'ai exposé comment le mensonge mystifiant s'infiltrait dans *Batleby et compagnie* et dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*. L'on considérera avec moi que l'on se trouve à présent au centre de la mystification, à ce point d'équilibre où le mensonge s'est installé dans les « essais » sans s'être encore découvert. Pour achever le programme ludique de ces œuvres, il faut dévoiler le mensonge. À cette étape, le lecteur joue un rôle de premier plan car il lui revient d'actionner les différents leviers mis en place par l'auteur pour procéder à la démystification.

C'est évidemment autour des traces de la falsification du contenu que l'on peut déceler les indices¹ qui viendront ultimement « donne[r] au simulacre une consistance explicitement illusoire » (Jendillou, 1994 : 23). Pour les retrouver, je propose de refaire le parcours emprunté par le lecteur depuis les premières pages de ces « essais » jusqu'à ce qu'il se reconnaisse comme victime. Il va de soi que cet exercice, comme toute lecture, est subjectif. Ce chapitre est la présentation d'une lecture des œuvres ; elle correspond pour l'essentiel à mon expérience de ces mystifications. Avant de commencer, il me faut souligner que, conformément aux modèles de lecteurs proposés par Bertrand Gervais dans *À l'écoute de la lecture* (2006), ma lecture mélangera une approche en progression (où je découvre le texte pour la première fois dans une lecture en continu) et une approche en compréhension (où le texte est analysé et la mystification dévoilée).

¹ À défaut d'un terme plus adéquat, j'utiliserai ce mot pour signifier les passages qui invitent le lecteur à procéder à la démystification. L'indice est employé ici comme « tout élément significatif qui montre le mensonge mystifiant ».

La mystification se détecte au fur et à mesure de la progression du lecteur dans *Bartleby et compagnie* et *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Si le lecteur répond favorablement au programme mensonger dès les premières pages de l'exposé sur le mouvement portatif et se laisse facilement berner, son degré d'incrédulité augmente à chaque page jusqu'à un point de rupture. C'est à cet endroit de son parcours qu'il prend conscience de tenir dans les mains une oeuvre de fiction qui se faisait passer pour un livre au contenu factuel et qu'il admet s'être laissé piéger. Révélation ultime de la véritable « identité » de cette oeuvre, la mystification va jusqu'à se nommer elle-même dans un chapitre qui la met en abyme. Dans *Bartleby et compagnie*, au contraire, les marques conduisant à la démystification sont plus subtiles. Cela confère à cet « essai » un statut mystifiant particulier dont je réserve la présentation au terme du chapitre. Cependant, je ne relègue pas toutes les remarques sur *Bartleby et compagnie* en fin d'analyse. Tout au long de ce chapitre, je passerai d'une oeuvre à l'autre pour montrer en quoi les processus de démystification de *Bartleby et compagnie* et de *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative* sont à la fois semblables et (la plupart du temps) très différents.

1. Jeu de mot et dualité révélatrice

C'est au chapitre intitulé « Obscurité et magie » (AHLP : 19), consacré à la fondation de la confrérie portative, que l'on croise un premier indice dévoilant l'aspect mensonger de ce texte. En effet, il y a dans les deux extraits suivants une parenté acoustique révélatrice entre certains mots. Le premier reprend l'*incipit* de ce chapitre :

C'est à une brève conversation avec Marcel Duchamp et, tout spécialement, à *Veuves et militaires*, un livre de Francis Picabia, inédit jusqu'à présent, que je dois les plus précieuses informations relatives à la question de la participation décisive de deux femmes fatales à la fondation de la société secrète shandy à Port-Hâtif. (AHLP : 19).

Plus loin, il est de nouveau question de ce lieu originel alors que Francis Picabia met en relation un poème rêvé par Marcel Duchamp et le village portuaire :

Duchamp lui raconta qu'il avait rêvé quatre phrases, les trois premières étant construites sur des mots soumis au régime de la coïncidence, des phrases qui reflétaient bien ce qu'on était en droit d'attendre du hasard en conserve, dont, on le sait, il avait toujours été grand spécialiste. Toutes ces phrases, donc, à l'exception

de la dernière, devaient des années plus tard être recueillies par André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* :

Étrangler l'étranger / Église, exil / Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses
des Esquimaux aux mots exquis / Biely est le plus vieux du port actif.

Cette quatrième et dernière phrase, la seule à ne pas avoir été construite sur des mots soumis au régime de la coïncidence, acquit un sens magique pour Picabia, qui crut voir dans « port actif » la révélation, le mot clé qui reliait énigmatiquement le rêve de Duchamp au message de Biely. Il s'orienta donc vers Port-Hâtif, un village africain situé sur le delta du Niger. (AHLP : 23).

Comme cela est suggéré dans le premier extrait, cet endroit est capital pour le mouvement shandy puisqu'il est le lieu de sa fondation. Il l'est tout autant pour engager le processus de démystification, car le nom du village constitue, par le jeu de mot acoustique quasi homophonique entre « Port-Hâtif » et « portatif », un premier indice². De même, le vers forgé du poème d'André Breton (dont la « création » est attribuée à Duchamp), reprend ce jeu de mot acoustique avec l'expression « port actif ». Il faut à cet instant considérer deux scénarios possibles à la lecture de ce passage.

D'abord, si le lecteur met en relation ces mots, il se peut que la ressemblance phonétique éveille ses soupçons. En effet, « portatif », « Port-Hâtif » et « port actif » ne sont pas choisis au hasard. Si Picabia voit dans la dernière expression de la liste « le mot clé qui reliait énigmatiquement le rêve de Duchamp au message de Biely », le lecteur, dont l'attention aura été portée sur le nom de cette ville, y verra le « le mot clé » qui lui permettra de procéder à la démystification. Il faudra dans ce cas que ce lecteur ait envie de se renseigner davantage sur cette ville portuaire pour découvrir qu'elle n'existe pas³. Une telle forgerie fait naître chez celui qui la découvre un sentiment de scepticisme à l'égard de la justesse des données communiquées. Il s'en suit une série de questions qui permettront au lecteur de découvrir le

² Pour une raison inconnue, le traducteur a choisi de remplacer le toponyme *Port Actif*, employé dans la version originale espagnole, par Port-Hâtif. La ressemblance entre « portatif » et le lieu de fondation de la société shandy ne peut alors se ressentir que par le lecteur francophone. Cependant, l'on ne peut ignorer que le nom *Port Actif* et le mot « *portatil* », aussi utilisé dans la version originale, demeurent phonétiquement près l'un de l'autre.

³ Le lecteur peut bien fatiguer son index sur les atlas les mieux renseignés du monde, il perdra son temps car ce village est fictif. Par contre, l'on retrouve bien, sur le fleuve Niger, une ville qui porte le nom de Port-Harcourt.

statut fictif de cette œuvre : d'abord, comment croire à cet événement si l'endroit où il a soi-disant eu lieu n'existe pas? Ensuite, la présentation de cette ville à travers le poème altéré de Breton est en elle-même un indice conduisant à la démystification : qui croira que ces vers sont d'abord venus en rêve à Marcel Duchamp? Bien qu'ils figurent dans l'anthologie de Breton citée plus haut, qui croira que celui-ci les a repris de Duchamp? Par quel hasard le vers le plus important de cette histoire est-il absent de la version de Breton? Il y a fort à parier qu'un lecteur apte à la démystification se posera ces questions et qu'elles le conduiront sur cette voie.

Le deuxième scénario concerne le lecteur qui n'activerait pas le processus de démystification à cet instant, soit parce qu'il ne s'est pas arrêté à la parenté acoustique entre les deux termes, soit parce qu'il est peu familier avec ces références culturelles et géographiques africaines. Il continuerait alors sa lecture comme s'il avait affaire à un authentique essai littéraire ; la mystification suivrait son cours. Mais ce lecteur ne pourra adhérer au mensonge jusqu'à la fin de l'œuvre : il aura la possibilité d'activer ultérieurement le processus de démystification car d'autres indices viendront relancer plus loin ses soupçons.

Ce premier indice dévoilant la statut réel de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* est fin, presque imperceptible. L'on peut penser que beaucoup de lecteurs ne le repéreront pas au premier coup d'œil : en pratiquant une lecture en progression du texte, on passe vite sur ces indices. C'est surtout à la relecture, une fois qu'a opéré la démystification et que le lecteur s'est lancé à la recherche des marques du couple mystification-démystification que cet indice apparaît clairement. Par ailleurs, il s'agit de la seule occurrence de ce type de jeu de mot homophonique dans l'œuvre. Dans *Bartleby et compagnie*, ce stratagème n'est pas utilisé ; la démystification y est produite par d'autres moyens.

2. Inexactitudes et incertitude des contenus biographiques et bibliographiques.

Bartleby et compagnie et l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* ont pour modèle l'essai littéraire qu'ils développent dans des directions forts différentes pour en faire des objets tout aussi singuliers. L'un réserve une place prépondérante au biographique, alors que l'autre tend davantage vers une histoire de la littérature. Or les différentes informations qui sont communiquées par l'une et par l'autre de ces œuvres sont à l'occasion (sinon souvent) inexactes. Ainsi, tout le chapitre de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* consacré à

Jacques Ribaut est truffé d'inexactitudes. Par exemple, l'on y apprend qu'il tomba amoureux de la peintre Georgia O'Keefe qu'il aurait rencontrée en Afrique et qu'il aurait suivi aux États-Unis. Or, vérification faite, c'est plutôt d'une Américaine du nom de Gladys Barber qu'il tomba amoureux et qu'il épousa. L'essai prétend plus loin qu'il se donna la mort dans un hôtel de Palerme alors que c'est dans une maison de repos de Châtenay-Malabry, dans sa France natale, qu'il se suicida. Pour tromper le lecteur, le narrateur de *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative* déforme la réalité en changeant certains détails. Il conserve certains faits établis et connus de la biographie des écrivains comme il conserve certains éléments de l'histoire de la littérature (Jacques Ribaut a existé, il a épousé une Américaine et il s'est suicidé), mais il en change quelques éléments en poursuivant à la fois deux buts distincts : d'une part, il continue de mystifier le lecteur si celui-ci ignore le détail de la biographie des écrivains présentés ; d'autre part, il chuchote à l'oreille du lecteur familier de la vie de ces auteurs que l'essai est infiltré par des informations inexactes pour le conduire à la démystification.

De la même façon, certains faits biographiques et historiques de *Bartleby et compagnie* semblent exagérés et provoquent chez le lecteur un questionnement. Que penser, en effet, de cette note dans laquelle le narrateur raconte qu'il a croisé Jerome David Salinger dans un autobus à New York et que celui-ci se comportait de façon paternaliste avec la jeune femme qui l'accompagnait (BC : 101)? Que dire de cette anecdote qui prétend que c'est « l'oncle Cele-rino » qui généra les nouvelles du *Llano en flamme* de Juan Rulfo (BC : 18)? Comment réagir quand le narrateur affirme que ce même recueil a failli s'intituler *Les contes de l'oncle Cele-rino* (BC : 18)? Ces faits sont présentés comme réels dans *Bartleby et compagnie* mais ne sont étayés par aucune référence bibliographique. Comment le lecteur peut-il être convaincu de la véracité de ces faits? Comment peut-il ne pas être conduit sur la voie du soupçon? Dans *Bartleby et compagnie*, le couple mystification/démystification repose en partie sur un flottement épistémologique dont l'absence de références biographiques est le principe opératoire. De plus, devant certaines informations surprenantes de Marcello, le lecteur aimerait contrôler ce qu'il lit avec les sources à partir desquelles le narrateur a travaillé. Or, lesdites sources ne sont jamais présentées et le lecteur ne peut effectuer ce contrôle. Il ne lui reste que la possibilité d'errer dans une zone d'incertitude car sans la bibliographie qui constitue (d'habitude) une garantie de l'exactitude des affirmations d'un auteur, comment le lecteur pourra-t-il déci-

der qu'il est devant un contenu authentique ou qu'il est en présence d'une forgerie? L'on verra plus loin qu'il lui faudra se résoudre à ce doute.

Au contraire de *Bartleby et compagnie*, l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* comporte le type de bibliographie attendu dans le manuel d'histoire littéraire. Cependant, les diverses œuvres qui s'y retrouvent ont pour effet de troubler le lecteur. Ici aussi, un matériau historique avéré dérive vers une élaboration mensongère. J'ai dit dans la première partie de ce mémoire que la manipulation des données bibliographiques était l'un des moyens par lesquels s'opère la mystification puisqu'elle permet de conférer au texte l'apparence d'un discours savant. Or, ces sources peuvent être douteuses et donner l'impression au lecteur qu'elles sont fausses et, ainsi, enclencher le processus de démystification. C'est ce qui arrive quand l'on regarde de près la bibliographie qui accompagne cet « essai » sur les portatifs. Certes, la majorité des livres qui y figurent sont l'œuvre d'écrivains, d'artistes et de commentateurs réputés tels que Maurice Blanchot, Blaise Cendrars, Paul Klee, Valéry Larbaud et Georgia O'Keeffe ; mais bien que les auteurs soient connus, certains des titres qui leur sont attribués semblent invraisemblables. Il en est ainsi de ce *Véritable Nom du complot portatif* (AHLP : 137) de Louis-Ferdinand Céline. L'existence de cet essai apparaît d'autant plus improbable que l'on apprend, dans une note qui suit l'entrée bibliographique, que le manuscrit fut — malheureusement et étrangement! — perdu à Prague en 1925. Voilà qui représente un indice de plus alimentant le soupçon. Un autre titre qui attire la suspicion est cet inédit de Francis Picabia intitulé *Veuves et militaires* dont on annonce dans une note la « publication imminente à la librairie José Corti » (AHLP : 138). Or, jusqu'à ce jour, nul livre portant ce titre n'a été publié chez José Corti (Picabia est, par ailleurs, absent du catalogue de la maison). Enfin, ce qui attire encore plus l'attention dans cette bibliographie, c'est le titre d'un texte de Tristan Tzara qui confirme au lecteur qu'il est en contact avec une œuvre au statut douteux. Il s'agit du titre du livre de Vila-Matas lui-même mais dans une version modifiée: « Histoire portative de la littérature abrégée ». Ce texte aurait été publié dans un livre tout à fait réel, soit un échantillon Dada : *Sept manifestes Dada. L'espion des Réalistes et une histoire inédite*, publié chez Jean-Jacques Pauvert en 1963. Or, après avoir vérifié dans la table des matières de ce livre, j'ai constaté qu'aucun texte portant ce nom n'est inclus dans la collation de manifestes (Tzara 2005 [1963]). Ici aussi, le narrateur part d'un matériau authentique et d'informations valides pour les falsifier. De même, les nombreuses références

à des auteurs inconnus et à leur œuvre tout aussi mystérieuse produit dans *Bartleby et compagnie* un moment où la culture littéraire du lecteur ne suffit plus à valider les informations. Pour quelqu'un qui connaît peu la littérature hispanophone, que représentent, dans une attitude de lecture qui tend à la progression, Carlos Díaz Dufoo, Ferrer Lerin, Pere Gimferrer et Felix de Azua?

Le lecteur qui ne peut valider les informations biographiques de *Bartleby et compagnie* ressent un malaise. De même, l'impossibilité de retrouver des livres cités dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* et la multiplication des informations pour lui⁴ douteuses l'entraînent vers des questions sur le statut fictionnel et factuel de ces œuvres. Le lecteur compare ce qui lui est communiqué et ce qu'il sait déjà de l'histoire de la littérature et de la biographie des écrivains. Il apparaît ainsi que la culture générale et particulièrement les connaissances littéraires du lecteur sont mises à contribution dans le processus de démythification. Dans *Lector in fabula* (1985, [1979]), Umberto Eco se penche, comme l'annonce justement le sous-titre de l'essai, sur le « rôle du lecteur ». La thèse principale de cet essai stipule que le lecteur joue un rôle de premier plan dans la réalisation ultime du « texte narratif » (Eco, 1985 [1979] : 61). En effet, le texte, nous rappelle Eco, n'est pas un objet autonome : « un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » (1985 [1979] : 64). Le théoricien italien explore les différentes facettes de ce destinataire du texte qu'il appelle le « Lecteur Modèle » :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une stratégie de compétences qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement (Eco, 1985 [1979] : 68).

La coopération textuelle se manifeste à travers la lecture du texte, en « actualisant » celui-ci (Eco, 1985 [1979] : 86). Le Lecteur Modèle (qui n'est pas le lecteur empirique) se réfère à des compétences que le texte lui attribue d'emblée : il puise dans diverses ressources.

⁴ C'est ici que l'on peut mesurer la part de subjectivité dans le processus de démythification de ces œuvres. D'un lecteur à l'autre, le sentiment d'inconfort face à la matière communiquée varie.

Umberto Eco nomme « encyclopédie » (1985 [1979] : 95) cette compétence interprétative du lecteur qui fait appel à ses connaissances. Elle comporte, entre autres, un « dictionnaire de base » (Eco, 1985 [1979] : 96) qui identifie les propriétés sémantiques d'un mot, des « règles de corréférence » (Eco, 1985 [1979] : 97) qui relient les phrases entre elles, et une propriété d'« hypercodage rhétorique et stylistique » (Eco : 1985 [1979] : 98) qui permet l'interprétation des expressions figées. C'est « l'inférence de scénarios intertextuels » (Eco, 1985 [1979] : 101) qui m'apparaît être la catégorie de l'encyclopédie la plus utile. Ce dispositif de l'encyclopédie fait appel au savoir culturel et littéraire du lecteur. Eco nous dit qu'« aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. » (1985 [1979] : 101) Le lecteur met en relation ce qu'il lit à ce qu'il a déjà lu. Alors qu'il progresse dans sa lecture, il compare constamment ce qu'il lit et ce qu'il connaît du monde. C'est à travers cette compétence qu'il peut valider l'authenticité des informations biographiques sur les auteurs qui peuplent cet abrégé et de l'histoire de la littérature que mobilise le texte. Dans la mesure où l'actualisation d'un texte mystifiant se clôt avec la démystification, le lecteur doit posséder cette compétence encyclopédique pour lever le voile sur le statut du texte. Ainsi, en cas de non-correspondance entre ce qui est représenté et le savoir du lecteur, le processus de démystification sera enclenché. Mais, comme l'affirme Eco, le Lecteur Modèle n'est pas le lecteur empirique et il se peut que les éléments mensongers du texte ne soient pas perçus par ce dernier. Alors encore, la mystification poursuivra son cours et le lecteur devra trouver une autre voie pour faire advenir le texte sous son véritable jour.

3. *Délire diégétique : de la fiction dans le régime factuel*

Si le lecteur n'a pas opéré la démystification à ce point du parcours de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, si les références biographiques et bibliographiques inexacts ou incertaines n'ont pas contribué à mener la mystification à son étape ultime, le quatrième chapitre intitulé « Labyrinthe d'Odradeks » (AHLP : 61) devrait porter le coup fatal à cet édifice mensonger. Ce chapitre est le point de rupture (de dévoilement) du récit mystifiant. C'est dans ces pages que la mystification se révèle à un nouveau degré alors que le récit glisse légèrement dans le registre fantastique. En effet, il est question dans ces pages de quelques membres de la confrérie poursuivis par de curieuses créatures dans les rues de Prague, ainsi

que le rapporte le narrateur dans l'extrait suivant : « Alors Duchamp, d'un ton très confidentiel, entreprend de m'initier à l'un des aspects les plus énigmatiques du shandysme : l'existence d'obscurs habitants ayant élu domicile dans le labyrinthe intérieur de tous les portatifs. » (AHLP : 63). Ces créatures, appelées des « odradeks » (AHLP : 63), sont un double des shandys et, bien qu'elles habitassent jusque-là silencieusement l'intérieur des écrivains et des artistes, elles se matérialisent soudain dans cette ville :

Seul ou en couple, les portatifs arrivèrent à Prague et, une fois installés dans les pensions du quartier juif, ressentirent la présence de plus en plus active de leurs obscurs habitants, l'angoissante certitude qu'on leur arrachait avec préméditation et contre leur gré la part la plus intime et la plus vraie de leur intérieur, à seule fin de permettre qu'une figure de fantôme prît forme plastique (AHLP : 63).

Le chapitre s'emploie à faire la description de ces créatures hors de l'ordinaire et à narrer des anecdotes sur les « odradeks » des différents shandys. Ce faisant, le récit jusque-là très réaliste⁵ bascule dans un univers fantastique. Skip Canell rapporte dans ses mémoires un fait étrange directement en lien avec ces odradeks; une aventure hors de l'ordinaire que le narrateur cite pour appuyer ses dires⁶ :

Peu après mon arrivée à Prague, j'étais assis à une table de travail improvisée dans quelque pension du centre quand j'entendis s'ouvrir la porte de ma chambre. Je me retournai, pensant qu'un compagnon m'avait retrouvé, et je vis alors ma propre personne entrer dans la chambre; je la vis s'approcher et s'asseoir à la table qui était devant moi, poser le menton sur sa main et dicter ce que j'étais présentement en train d'écrire⁷. Nous demeurâmes ainsi pendant des heures, et j'osai enfin lui demander qui il était. Il me répondit qu'il était avaleur de sabres et grand amateur de dagues. Nous allâmes dîner dans la salle à manger de la pension et c'est là que se produisit quelque chose de véritablement surprenant : le pauvre avaleur de sabres engloutit distraitemment une fourchette et je dus l'emmener jusqu'à une clinique où, au terme d'une opération spectaculaire, un médecin réussit à lui extraire. Après cet incident, je ne l'ai plus revu, mais j'ai toujours l'impression qu'il va réapparaître d'un instant à l'autre (AHLP : 63).

⁵ J'utilise ce mot dans le sens de « qui correspond au monde réel » et en ne me référant en rien au courant romanesque de la fin du XIX^e siècle.

⁶ Ici encore il y a lieu de se poser la question de l'authenticité de cet extrait. Selon son habitude dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, le narrateur n'identifie pas avec précision cette source.

⁷ Je me permets de souligner à cet endroit la ressemblance de ce scénario avec l'anecdote de l'oncle Célérino de Juan Rulfo qui lui dicta les contes du *Llano en flammes* (voir p. 59).

Il va de soi que l'on erre désormais dans le territoire de la fiction. Les références à un univers référentiel qui est le nôtre est remplacé par un univers fantastique où le double apparaît, où on avale des sabres et des fourchettes. Je rappelle que les divers théoriciens du genre fantastique s'accordent pour dire que, dans ce type de récit, le lecteur est extrait de son cadre référentiel habituel et plongé dans un univers où intervient le surnaturel par la voie d'un élément perturbateur⁸. Bien que ce dernier soit souvent un fantôme, c'est à travers la figure du double⁹ que le lecteur est extrait de son cadre référentiel habituel (puis introduit dans un univers où intervient le surnaturel) et que se produit la perturbation dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*. À travers ce chapitre, la fiction, qui côtoyait discrètement le factuel dans ce texte hybride, se fait plus visible : elle se met à l'avant-plan. Ce qui semblait de prime abord un essai d'histoire de la littérature se métamorphose, en seulement quelques pages, en un roman fantastique. Faut-il alors considérer ces odradeks comme la figure métaphorique d'une quelconque particularité des portatifs et continuer de prétendre lire un essai littéraire? Faut-il plutôt comprendre ce changement dans la diégèse au premier degré et conclure à un changement générique? Les deux réponses demeurent dans l'ordre des possibles : le texte ne donne aucune réponse précise à cette question. Pour ma part, j'opte pour la deuxième option. Ce chapitre constitue une rupture de ton. D'un monde référentiel qui est nôtre, l'on bascule clairement dans la fiction. Depuis un matériau biographique plausible, l'on fait une incursion dans le genre fantastique. Ce changement brutal du genre est un moyen supplémentaire par lequel l'on comprend que l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* est en fait une mystification.

Il n'y a pas de tels éléments fantastiques dans *Bartleby et compagnie*. La grande majorité des incursions dans le romanesque (qui demeure, par ailleurs, toujours réaliste) se font à travers les aventures du personnage-narrateur Marcello. À l'intérieur de la narration qui le concerne, l'on ne doute pas que l'on se trouve dans le récit fictif. C'est lors de l'exposé de

⁸ Joël Malrieux, après avoir lu différents théoriciens du fantastique (dont Pierre-Georges Castex, Roger Caillois et Tvetan Todorov), tente de définir ce genre en reprenant certains des éléments de définition de ces auteurs (1992 : 48).

⁹ « Le double est également attesté par une abondante tradition [fantastique]. Il fait partie de ces croyances par lesquelles les hommes ont tenté de comprendre les étrangetés de leur vie psychique. » (Steinmetz, 2003 : 27).

données biographiques que le lecteur assume qu'on lui présente des faits avérés. Cependant, une des notes qui composent le compte rendu des recherches de Marcello, la quinzième, se singularise par le statut de la figure mise en scène. Car si les informations biographiques sont parfois douteuses, il n'en demeure pas moins qu'elles portent sur des écrivains qui ont existé; la note 15, au contraire, est consacrée au cas d'un personnage en apparence fictif, une amie du narrateur en l'occurrence¹⁰. Dans cette note, l'on apprend que Maria Lima Mendes a abandonné tout espoir de terminer un jour la rédaction de son roman *Le cafard* parce qu'elle s'est laissé envahir par le chosisme, une esthétique de la description en vogue dans les années 1970 sous l'influence de Robbe-Grillet. La présentation d'un écrivain fictif constitue une des rares exceptions de *Bartleby*. À travers ce personnage fictif, qui est présenté de la même manière que les écrivains réels, le lecteur perçoit un indice patent du caractère mensonger de tout l'édifice textuel. Comment ne pas mettre en doute la véracité de cette anecdote? Cet indice n'est peut-être pas aussi franc que le passage d'un univers référentiel qui est le nôtre à l'univers fantastique, mais il permet d'ébranler la confiance du lecteur, qui perçoit ici une faille dans le livre. Ce personnage ouvre la porte au doute : a-t-il seulement existé? Et surtout : est-ce le seul biographié dont il faut se méfier? Autrement dit : si Maria Lima Mendez est un personnage fictif, qu'en est-il de l'authenticité des autres? Mais une fois encore, le lecteur ne peut conclure avec certitude à la mystification. Rien, dans ces lignes, ne conduit le lecteur à la certitude d'avoir affaire à un personnage fictif (et du même coup, authentique). *Bartleby et compagnie* exploite cette impossibilité, pour le lecteur, de décider du statut fictif ou factuel des assertions qui le composent. L'on voudrait conclure à la présence de la mystification mais il manque toujours une « preuve » irréfutable que *Bartleby et compagnie*

¹⁰ Le doute sur le statut fictionnel de ce personnage persiste. Si l'on ne peut vérifier l'existence de cette personne, comment décider si elle appartient au monde fictif ou si, au contraire, elle a effectivement existé? Le statut fictionnel de ce personnage est créé par une relation de réciprocité entre Marcello et Maria Lima Mendez : si l'un est fictif, son ami l'est obligatoirement. Cependant, si l'anecdote provient de la vie privée de Vila-Matas (qui a effectivement habité Paris dans les années 1970) et qu'elle peut être interprétée à travers le prisme de l'autofiction (l'ajout ici d'un genre supplémentaire me paraît tout à fait plausible), la même relation de réciprocité fait de la femme un personnage tout à fait authentique. Devant ces considérations, force m'est de constater que l'on est devant une impasse et que le doute l'emporte.

appartient au monde du canular. Au contraire, l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* procède au dévoilement prévu par la définition classique de la mystification¹¹.

4. Dévoilement

C'est dans le chapitre sur Blaise Cendrars et sur son *Anthologie nègre* que la mystification de l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* se dévoile entièrement et directement dans une habile mise en abyme. Dans ces pages, le narrateur présente l'*Anthologie nègre* de Cendrars comme un représentant de la littérature portative avant de raconter plus loin comment elle est mystification :

Une anthologie toute apocryphe, d'ailleurs, puisque le projet de Cendrars était d'élaborer un livre qui, simulant une compilation de contes populaires africains, se composerait en fait de légendes provenant d'une interprétation fort personnelle des histoires que lui auraient racontées les shandys lors des retrouvailles de Prague. [...] la critique française, comme un seul homme, tomba dans le panneau et salua en cette œuvre « la première occasion donnée au grand public de connaître la littérature populaire africaine » quand, en réalité, le public s'initia à une littérature africaine fabriquée de toutes pièces par un Cendrars habile à repêcher quelques mots au milieu du fatras d'histoires que lui racontaient ses amis portatifs. (AHLP : 75-76)

C'est quelques pages avant de raconter cette anecdote que le narrateur avoue la parenté intime du recueil de contes de Cendrars et de son propre abrégé :

Moi-même, dans tel ou tel chapitre de ce livre, j'ai eu recours au procédé d'écriture utilisé par Blaise Cendrars pour sa célèbre *Anthologie nègre*. Il s'agit d'un procédé révélé plus tard par sa sœur, Myriam Cendrars, dans le bel hommage que constitue son livre *Inédits secrets*. (AHLP : 73)

Cette fois la mystification est clairement dévoilée. Si le lecteur n'avait pas perçu le chuchotement révélateur du jeu de mot acoustique du premier chapitre, s'il n'a ressenti aucun malaise face aux nombreuses inexactitudes biographiques et bibliographiques incluses dans ces pages, s'il a interprété l'apparition des odradeks comme la manifestation d'une figure de style pour représenter une quelconque particularité des shandys, il ne peut, cette fois, ignorer le statut fictif de cette œuvre. L'*Abrégé d'histoire de la littérature* est une mystification et,

¹¹ Telle qu'elle est formulée par Jean-François Jeandillou et présentée en introduction de ce mémoire.

conformément à la définition qu'en donne Jean-François Jeandillou, elle s'est dévoilée comme telle dans ce chapitre.

Bartleby et compagnie ne présente aucune manifestation directe de son statut mystifiant. À aucun moment cette œuvre ne se dévoile de façon aussi claire. Au contraire, comme on l'a vu avec le personnage de Maria Lima Mendez, seul le doute demeure dans l'esprit du lecteur. Mais comment le lecteur de cette œuvre peut-il enfin procéder à la démystification? Il apparaît que cela n'est pas possible.

5. Une impossible certitude

Les indices qui désignent le mensonge et qui permettent de procéder à la démystification sont plus nombreux et plus patents dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* que dans *Bartleby et compagnie*. On l'a vu, le récit du mouvement portatif apparaît hors de tout doute comme une mystification. Au contraire, il est impossible d'en être sûr dans le cas de *Bartleby et compagnie*.

Cette confusion, ou encore cette « indécision », est capitale dans l'appréhension de *Bartleby et compagnie* en tant qu'objet mystifiant postmoderne. La validation du statut fictif ou factuel des notes qui composent cet « essai » tend à échapper au lecteur. En effet, comment peut-il être sûr qu'il se trouve en présence d'une mystification? Comme la farce n'est jamais véritablement dévoilée¹², l'on ne peut pas être certain d'être devant un tel objet. Jeandillou aborde justement cette question dès l'introduction de son essai :

Risquer une étude esthétique sur la mystification littéraire, c'est présupposer non seulement l'existence d'un tel objet, mais encore la possibilité de le repérer puis de l'isoler méthodiquement. [...] qu'en est-il lorsque le champ visé participe du leurre, et que sa raison d'être consiste précisément à prendre en défaut toute tentative heuristique? (Jeandillou 1994 : 9).

¹² Bien que cela ne soit pas un indice sûr pouvant mener à la démystification, il y a une allusion à l'hybridation des discours fictifs et factuels à la note 20 où il est question de Marcel Duchamp. Cette allusion semble opérer de façon similaire à la mise en abyme de la mystification dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* (voir p. 66) : « Roger Shattuck a estimé que si Duchamp s'était résolu à consacrer une de ses notices à lui-même en tant que l'un des artistes de chez Dreier (chose dont il était parfaitement capable), il y aurait sans doute astucieusement mêlé vérité et fabulation, comme pour les autres. » (BC : 77).

Si l'identification de telles mises en scène représente un défi et soulève de telles questions d'ordre méthodologique, elle est encore plus problématique lorsque la mystification se permet de jouer sur son propre statut mystifiant. Il apparaît alors que la réception et l'identification de tels objets est ambivalente, comme le soulève Jean-Pierre Saez en affirmant que la mystification contemporaine se permet de jouer sur sa probable ou improbable réalité en ne dévoilant jamais elle-même son statut captieux :

La modernité a déjà épuisé une certaine idée du canular. Avec la postmodernité advient une conception du canular qui ne repose plus nécessairement sur la règle de son dévoilement mais sur celle de son incertitude, laissant au public le soin de choisir s'il est en présence d'un canular, ou de ce qui en emprunte les apparences. (Saez, 1999 : 12)

Il apparaît dès lors que certaines manifestations de la mystification sont transparentes et offrent facilement au lecteur les clés permettant de mettre en branle le processus de démystification. C'est le cas de *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative* où, dès les premières pages, le texte est parsemé d'indices révélant le caractère mensonger du discours. Mais il y a des mystifications qui ne se laissent pas d'emblée reconnaître pour telles et qui, pour reprendre Saez, tendent à jouer sur cette incertitude. C'est le cas de *Bartleby et compagnie* : cette œuvre met en scène une forme de mystification qui implique le choix, jusqu'à un certain point arbitraire, de la reconnaître comme telle, car les indices qui conduisent le lecteur au démenti n'ont que le poids des impressions. *Bartleby et compagnie* appartient à ces mystifications impossibles à cerner.

C'est à travers *Bartleby et compagnie* qu'on est à même de mieux saisir en quoi la mystification est une expérience subjective. Il demeure probable que le contenu biographique de cet essai soit tout à fait juste. Il se pourrait que les anecdotes rapportées dans ce livre soient véridiques et qu'un lecteur qui posséderait une connaissance parfaite de ces sujets voie dans les notes biographiques des informations tout à fait exactes. Dans ce cas, il n'y aurait pas de mystification. Mais pour le lecteur qui ne possède pas ce savoir, il reste cependant l'impression de mystification : un malaise dont il n'arrive pas à se défaire.

6. Sortir des œuvres : formation du lecteur et intertextualité

L'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* et *Bartleby et compagnie* forment leur lecteur. Alors qu'il est assailli par le doute et qu'il cherche à savoir s'il est devant une repré-

sensation fidèle de la vie d'un écrivain, le lecteur tend à procéder à une lecture en compréhension. Dans cette économie de la lecture, il tente d'approfondir le texte en faisant résonner entre eux les divers morceaux de sens qu'il y trouve. Pour mener à bien ce travail, il faut, à un certain moment, sortir du texte. À partir du moment où le lecteur se doute qu'une information est erronée, il peut se lancer dans une recherche sur les auteurs évoqués afin de confirmer ou d'infirmer le statut de vérité des anecdotes qui lui sont racontées. À travers ces recherches, il s'instruit sur la littérature : il apprend l'existence d'écrivains qu'il ne connaissait pas et il est conduit à lire des œuvres qu'il n'aurait peut-être pas lues n'eût été de cette invitation particulière. Bref, il enrichit sa culture personnelle. Le meilleur exemple que je peux donner à ce sujet vient de ma propre expérience. Alors que j'é croyais tenir en Bobi Balzen l'exemple d'un auteur fictif dans *Bartleby et compagnie*, j'ai découvert qu'il avait effectivement existé.

En sortant de l'œuvre de Vila-Matas pour aller vers des manuels d'histoire de la littérature ou pour fouiller la production des auteurs dont il est question, l'on fait l'expérience de l'intertextualité¹³. En effet, c'est une œuvre qui entretient un dialogue constant avec la littérature : sa production, d'une part, et son histoire, d'autre part. Dans *Bartleby et compagnie* et dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, les références à la production des écrivains mentionnés est courante, ce qui invite le lecteur à explorer les autres œuvres de la littérature de même que l'histoire littéraire. L'on se surprend ainsi à chercher, dans la production des écrivains négatifs ou portatifs, à valider les citations reproduites par Vila-Matas. De même, l'on cherche, dans les différents dictionnaires d'écrivains, encyclopédies, manuels d'histoire de la littérature et biographies d'auteurs, à mettre à l'épreuve les informations communiquées dans *Bartleby et compagnie* et dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Par exemple, dans cette note où il présente le négatif Bobi Balzen, le narrateur soulève la question de son refus de produire une œuvre. La réponse qu'il propose provient de l'œuvre d'un tiers :

Mais pourquoi Balzen n'a-t-il pas écrit?

¹³ Je rappelle que l'intertextualité a été particulièrement étudiée par Julia Kristeva d'après Bakhtine et qu'elle a été longuement théorisée et commentée par différents auteurs dans les années 1970. Elle prévoit le dialogue entre les œuvres littéraires selon le principe qu'une nouvelle œuvre porte en elle les traces de celles qui la précèdent.

Telle est la question autour de laquelle tourne le roman de Daniele Del Giudice, *Le stade de Wimbledon*. De Trieste à Londres, cette question y oriente les recherches d'un narrateur à la première personne. Quinze ans après la mort de Balzen, ce jeune homme veut percer le mystère et voyage à Trieste et à Londres, à la recherche de ses amis et amies de jeunesse, maintenant des vieillards. Il les questionne afin de découvrir les raisons qui ont empêché ce légendaire agraphique d'écrire un livre, alors qu'il aurait pu en faire un magnifique (BC : 37).

En donnant cette information au lecteur, le texte nous encourage à ouvrir le roman de Del Giudice pour valider le résumé qu'en fait le narrateur en plus de confirmer que l'écrivain triestin a bel et bien existé.

Un autre sentier qu'emprunte l'intertextualité nous conduit à l'œuvre d'Enrique Vila-Matas lui-même et à ses activités intellectuelles. En fréquentant son œuvre, l'on réfléchit avec lui sur sa production puisque celle-ci est largement autoréférentielle. Il n'hésite pas à éclairer ses propres œuvres dans d'autres livres et à commenter sa propre production. Je rappelle à cet effet que c'est dans une œuvre où il esquisse une théorie de la littérature (*Perdre des théories*, 2010) que j'ai trouvé la confirmation qu'il forgeait les citations qui foisonnent dans ses œuvres. Parfois, les références à son propre travail apparaissent plus difficiles à saisir et finissent par émerger à travers des réseaux constitués comme des labyrinthes de miroirs. C'est ainsi que dans *Le mal de Montano* (2003), l'on apprend que Montano, un double du narrateur (lui-même un double de Vila-Matas), a écrit un roman sur des écrivains qui ont cessé d'écrire après avoir amorcé une œuvre. On y reconnaît évidemment *Bartleby et compagnie* que le narrateur commente comme s'il s'agissait de l'œuvre d'un tiers. À travers ce commentaire, l'on réussit à obtenir quelques renseignements sur ce livre qui est décrit comme une œuvre de fiction : « il venait de publier son dangereux *roman* sur le cas énigmatique des écrivains qui renoncent à écrire » (Vila-Matas, 2003 [2002] : 13 ; je souligne). Pour une fois, l'on est devant une certitude : *Bartleby et compagnie*, à travers la vision de Montano (double du double de Vila-Matas), est une œuvre de fiction.

Les modes de dévoilement du caractère mystifiant de *Bartleby et compagnie* et de *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative* diffèrent considérablement. Il y a une gradation dans la présentation des éléments de mystification de *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative*, ce qui occasionne une démystification par étapes. Dans les premières pages, les indices qui mènent à la démystification sont subtils. Ils deviennent de plus en plus visibles à

mesure que l'on progresse dans l'œuvre, jusqu'à un acmé où la mystification apparaît clairement. Ainsi, la mystification conclut son programme avant la fin de l'œuvre elle-même : après le chapitre où elle se dévoile à travers le canular préparé par Blaise Cendrars, le lecteur ne peut plus poursuivre sa lecture comme s'il lisait un essai d'histoire littéraire. Les cinq courts chapitres qu'il reste à lire seront reçus comme les parties d'une œuvre de fiction. De la même manière, le lecteur peut éclairer rétrospectivement d'une nouvelle lumière toute la matière vue au long de cet « essai ». Le malaise n'est plus : les éléments biographiques douteux et les références à l'histoire de la littérature incertaines apparaissent comme les éléments constitutifs d'une fiction.

La mystification de *Bartleby et compagnie* diffère beaucoup de celle qui a lieu dans *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Dans le déroulement de cette œuvre, il n'y a pas de moment programmé par le texte où le lecteur comprend qu'il a été trompé et qu'il se trouve face à un canular. Cette œuvre échappe à la définition classique de la mystification¹⁴ et tend à se situer davantage dans les « nouvelles expériences » de la postmodernité littéraire (Saez). Même s'il est anachronique de citer Breton pour décrire cette forme de mystification, l'on me permettra de reprendre, à la suite de Grojnowski, sa formulation pour dire qu'une telle expérience est un « terrorisme de l'esprit » en ce qu'elle fait éclater les repères qui permettraient au lecteur de prendre position par rapport à cet objet qui lui échappe (puisqu'elle débouche sur le doute quant à son statut fictif ou factuel). Dans le cas de *Bartleby et compagnie*, la mystification demeure incomplète et le lecteur reste sur sa faim. L'on voudrait que le texte s'avoue comme canular ; il ne demeure qu'un espoir frustré.

¹⁴ Je demeure, une fois de plus, fidèle à la définition proposée par Jean-François Jeandillou et qui insiste sur l'auto-dévoilement de celle-ci (voir p. 5).

CONCLUSION

L'étude de *Bartleby et compagnie* montre que, dans cette œuvre, la limite des genres est difficile à tracer. En effet, l'on a remarqué que Marcello emploie différents genres qu'il combine selon des agencements propres à chacune des notes de son catalogue : cette œuvre exploite l'hybridité générique. Considérant cela, l'on se heurte à l'impossibilité de lui attribuer un nom de genre unique qui chapeauterait l'ensemble, jugement que l'on partage avec l'auteur qui n'identifie à aucun endroit l'appartenance générique de son livre¹. Ce n'est qu'en découpant les notes en segments que l'on arrive à identifier certains des genres et des sous-genres qui les composent. Ce faisant, l'on est à même de constater qu'ils sont imbriqués les uns dans les autres par superposition ou par juxtaposition. Les genres sont volontairement mêlés et se présentent en un bloc que le lecteur reçoit non sans confusion et dont il reconnaît mal, à la première lecture, les constituants. Pour distinguer les genres en cause dans les notes, le lecteur doit adopter la posture de la lecture en compréhension et évaluer les niveaux de discours qui s'offrent à lui. De plus, l'on a pu remarquer que les genres se recoupent largement. Comment, en effet, distinguer clairement l'anecdote du tombeau lorsque celui-ci peut avoir recours à la première pour se constituer? L'on voit à travers cet exemple que les genres ne sont pas autosuffisants : ils sont interdépendants et fonctionnent selon le principe des vases communicants. L'anecdote sert le tombeau comme le portrait peut trouver sa place dans la constitution d'un roman historique ou d'une biographie classique. De telles manifestations montrent comment *Bartleby et compagnie* opère un décloisonnement des genres. Par ailleurs, où trace-t-on la frontière entre le roman biographique et le roman historique qui mettent tous deux en scène des personnages historiques? L'on pourrait, comme l'a fait une certaine tradition de l'étude des genres, tenter de les distinguer en de longues considérations mais, suivant une position critique contemporaine, l'on se limitera ici à admettre que ces questions appar-

¹ À l'exception de ce commentaire réflexif où le narrateur nomme les fragments qu'il rédige des « notes de bas de page » (BC : 11) et des « entrées de journal » (BC : 11).

tiennent à un autre débat². Devant de tels cas, l'usage de termes fédérateurs qui unissent diverses manifestations génériques similaires semble représenter une posture sage. C'est pourquoi l'on a parlé, à la suite de Diaz, du « biographique » (2004 : 60) pour fédérer tous les genres qui participent à la narration de vies dans cette œuvre. À travers ces considérations, l'on voit qu'il est impossible d'épuiser la question de la limite et de la définition des genres ; ceux-ci résistent à toute tentative de les insérer à l'intérieur d'un cadre.

Si l'hybridité générique concerne essentiellement *Bartleby et compagnie*, l'imbrication des discours fictionnels et factuels s'observe facilement dans les deux œuvres étudiées. Comme on l'a vu au chapitre 1 de la première partie, la note de Marcello concernant Robert Walser fait se rencontrer le biographique et le romanesque : l'on passe d'une représentation de la vie de l'écrivain suisse à une anecdote qui concerne le narrateur. Dans ces oppositions des discours appartenant au roman ou à l'essai, le lecteur distingue bien le factuel du fictif. Le piège de la mystification s'étend dans les parties essayistiques de cette œuvre : des éléments captieux sont insérés dans le discours factuel, lequel, s'opposant au discours fictionnel, semble présenter uniquement des informations authentiques. Or, les deux régimes discursifs se mélangent : le narrateur intègre des informations erronées et volontairement mensongères dans son essai en vue de mystifier le lecteur. Dans l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, les faits historiques modifiés de la biographie de Jacques Ribaut en fournissent un exemple fort éloquent. L'anecdote de la fondation du mouvement portatif dans un village qui n'existe pas en est un autre. L'on voit que, dans le cadre de ces œuvres, les frontières entre ces deux discours sont poreuses. Là où l'on croyait être au cœur du régime factuel surgissent des éléments de fiction, et vice versa. Dans les deux œuvres, l'on arrive mal à distinguer ce qui appartient à l'un ou à l'autre de ces régimes discursifs.

² Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert rapportent dans la présentation d'*Enjeux des genres dans les écritures contemporaines* que ces débats sont, pour une partie des chercheurs, clos : « la question des genres ne se pose *plus* parce que l'avant-garde les a dissous dans des catégories telles que "texte" ou "écriture" » [...] (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001 : 5). Pour ma part, je dis cela sans vouloir condamner toute recherche sur le genre dont relève, évidemment, le présent mémoire. Il m'apparaît plus intéressant de questionner la relation entre ceux-ci que d'établir une impossible définition canonique de chacun.

On l'a vu, une telle présence de l'hybridité des discours fait advenir la mystification. Cela montre également que la poursuite de la vérité dans la représentation biographique et historique est une utopie. Le modèle présenté par Caroline Dupont fait justement état de cette question. Le recours à la fiction pour maquiller les blancs qui caractérisent tout texte biographique est partie intégrante de *Bartleby et compagnie* et de *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative*. J'ai montré à ce sujet comment les citations forgées accomplissaient bien ce maquillage. Un tel recours à la fiction montre la part d'échec intrinsèque à ces discours : tenter de représenter une vie ou l'histoire conduit invariablement à l'incomplétude. Il y aura toujours des blancs dans ces discours. La biographie imaginaire d'écrivain choisit volontairement de les gommer. Mais bien des ouvrages font le choix de les ignorer et proposent des vies « achevées ». Les œuvres étudiées tournent au ridicule cette prétention des genres biographiques à travers le jeu de la mystification où le recours à l'exposition du mensonge devient un principe opératoire de la critique.

Dans leur ensemble, *Bartleby et compagnie* et *l'Abrégé d'histoire de la littérature* font partie de ce corpus qui exploite les aspect ludique et humoristique de la littérature. Cela est particulièrement remarquable à travers la mystification qu'elles déploient et qui est au cœur de leur fonctionnement. Ce ludisme et cet humour, la création littéraire les a produits tout au long de son histoire dans plus d'un discours et dans plus d'une oeuvre. Certains courants et certaines formes exploitent d'ailleurs directement le jeu et le rire. Par exemple, le dadaïsme³ exploite entre autres l'absurde, le jeu avec les formes admises et l'humour pour créer « l'esprit Dada » et faire naître l'amusement chez le lecteur. Au théâtre, tous les sous-genres de la comédie cherchent à provoquer le rire chez le spectateur. De même, la mystification tend dans *Bartleby et compagnie* et dans *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative* à cette expérience ludique et humoristique. Comme le veut la définition présentée en introduction et qui a présidé à l'élaboration de ce mémoire, la mystification a, entre autres, pour but de se moquer de sa victime. Parfois, c'est pour discréditer un personnage en position d'autorité⁴ : la

³ Ce n'est pas par hasard que j'utilise cet exemple puisque plusieurs des écrivains et artistes portatifs ont appartenu à ce mouvement. D'ailleurs, Dada ressemble à ce que pourrait être la littérature portative.

⁴ Telle la vengeance des comédiens qui ont forgé de nouveaux textes de Rimbaud. Voir à la page 8.

mystification est alors ironique, sardonique, sarcastique et méchante ; parfois la mystification ne poursuit que le seul but ludique⁵. Il ne faudrait pas oublier l'insolence que peut comporter un tel acte lorsqu'il est fait avec le dessein de ridiculiser une partie adverse⁶. C'est le cas des pièges mis en place dans les deux œuvres de Vila-Matas que j'ai analysées. Elles ont notamment pour but de provoquer chez le lecteur l'hilarité lorsqu'il se reconnaît comme victime. Ainsi, lorsqu'il reconnaît son statut de dupe, il peut se joindre au rire de l'auteur qui avait été mis en sourdine jusque-là. Le rire apparaît ici comme ce qui unit la victime et son bourreau au terme de cette expérience commune.

Au delà de la mystification, l'humour et le ludisme sont remarquables à la fois dans *Bartleby et compagnie* et dans *Abrégé d'histoire de la littérature portative* à travers la présence de discours humoristiques. L'on retrouve ces derniers dans l'ironie, dans l'exagération et dans la feinte. Une analyse de ces éléments humoristiques et ludiques ne constituant pas l'objet de ce mémoire, je me limiterai à cette brève mention en soulignant, par contre, tout le nouvel éclairage qu'elle apporterait sur ces œuvres.

L'on a vu que *Abrégé d'histoire de la littérature portative* répond à la définition « classique » de la mystification telle qu'elle est exposée par Jean-François Jeandillou et présentée en introduction à ce mémoire. Il vient un moment dans la lecture de cette oeuvre où le lecteur comprend qu'il est victime d'un exposé mensonger. D'abord, il remet en question les différentes informations biographiques et historiques qui lui sont livrées par le texte. Ensuite, en faisant les recherches appropriées (en sortant du texte), il invalide une partie de celui-ci. Par là, il provoque la démystification et reconnaît sans difficulté le piège où il s'était pris. Le programme prévu par la mystification est réalisé complètement. Au contraire, *Bartleby et*

⁵ C'est le cas, on l'a compris, des œuvres du corpus étudié.

⁶ Cultiver l'art de l'insolence était par ailleurs un comportement fortement recommandé par la communauté shandy : « Il y a dans l'insolence une vivacité d'action, une orgueilleuse spontanéité qui triomphe des vieux mécanismes en brisant par sa promptitude l'ennemi puissant mais lent. Dès les premiers instants les shandys avaient compris qu'on ne pouvait rien souhaiter de mieux pour cette conjuration portative que de s'assigner l'exaltation spectaculaire de ce qui surgit et disparaît avec l'arrogante vélocité des éclairs de l'insolence. D'où que l'existence de la conjuration shandy, qui avait pour trait essentiel de conspirer pour le seul fait de conspirer, ait été brève. » (AHLP : 16). C'est aussi pourquoi, suis-je tenté d'ajouter, Vila-Matas entretient le lecteur de ce mouvement avec brièveté : la mystification est ici déployée avec la célérité de l'insolence.

compagnie échappe à la définition classique de la mystification. À mesure qu'il avance dans le texte, le lecteur comprend que certaines informations sont douteuses, mais il ne peut pas valider ou invalider à coup sûr les éléments qui causent problème. Ainsi, il ne peut jamais procéder à la démystification, étape essentielle de la mise en place de la mystification. Il ne sait pas avec certitude s'il est devant une mystification d'autant que le cadre fictif du texte (la narration confiée à un personnage fictif) vient brouiller les cartes. *Bartleby et compagnie* appartient à ces mystifications postmodernes qui jouent sur la probabilité d'une duperie.

Proposer des mystifications biographiques comme *Bartleby et compagnie* et l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, c'est montrer non seulement les limites de la représentation biographique et de l'histoire littéraire (de même que leur impossibilité), mais aussi les limites de la littérature. Dans *L'adieu à la littérature* (2005), William Marx expose comment cet art est passé d'un statut quasi divin à un objet dévalué qui va jusqu'à se dénigrer lui-même. Marx place le sommet de cet état de grâce de la littérature à l'époque des Lumières et plus particulièrement lors de cet épisode historique où Voltaire est applaudi et porté aux nues par la foule enthousiaste ce 30 mars 1778 alors qu'il brave un interdit royal lui refusant l'accès à Paris (2005 : 47). Avec le romantisme commence une nouvelle ère où la littérature semble dire qu'elle ne méritait pas un pareil honneur. Pour cette génération, la littérature valait tout autre discours. Après la Seconde Guerre mondiale et le traumatisme des camps de concentration, Adorno lui donna le coup de grâce en affirmant qu'elle n'avait plus désormais la légitimité de représenter le monde (Marx, 2005 : 124 et suivantes). Marx affirme qu'aujourd'hui la postmodernité a dévalué la littérature comme discours : à force de montrer les rouages de la fiction et d'indiquer en quoi elle échoue à représenter le monde, les écrivains lui ont fait perdre ce qui lui restait de prestige. Les mystifications propres à *Bartleby et compagnie* et à l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, dans un semblable mouvement, montrent que la littérature est un mensonge en ce qu'elle n'est que « représentation » infidèle du monde. Le discours littéraire (et par extension tout discours) ne remplacera jamais l'objet qu'il représente. Vila-Matas en fait la démonstration à travers les objets mystifiants qu'il crée puisque ceux-ci sont en partie mensongers et qu'ils reconnaissent ce mensonge, soit cette « faille » qui dévalue le discours littéraire. *Bartleby et compagnie* et l'*Abrégé d'histoire de la littérature portative* sont les fidèles représentants de cette attitude de la littérature qui consiste à se dévaloriser elle-même. Bien sûr, il restera toujours des amateurs pour produire et pour

lire des œuvres littéraires qui sont autant de célébrations de cet art (et de sa mémoire) qui, peut-être dépassé, est encore capable de donner du plaisir à tout un cortège d'écrivains, de lecteurs et d'analystes.

Les mystifications propres à *Bartleby et compagnie* et à *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative* fonctionnent à condition de présenter ces œuvres au bon lectorat : un lecteur peu au fait de l'histoire de la littérature ne pourra pas déceler la part de fiction de l'œuvre ni actionner les leviers de la mystification. À l'opposé du spectre, un spécialiste de l'époque concernée ou des écrivains dont il est question repérera tout de suite les anomalies et ne sera pas victime de la mystification. La farce tombera alors à plat. De plus, il est possible, dans le cas précis de *Bartleby et compagnie*, que la mystification ne soit pas découverte. Étant donné le statut particulier de sa mystification, elle vise un public spécialisé ; elle est, pour reprendre une expression de Pierre Bourdieu, « un produit pour les producteurs », soit un livre destiné à la sphère restreinte des producteurs de littérature. C'est un peu la limite de ces textes que nous voyons ici : leur « bon usage » n'est pas garanti, et quelqu'un pourrait les lire et ne pas découvrir la facette mensongère de ce texte. *Bartleby et compagnie* et *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative* seraient lus comme d'authentiques « essais » et manuels littéraires et auraient alors raté leur cible.

Faire l'expérience de *Bartleby et compagnie* et de *l'Abrégé d'histoire de la littérature portative*, c'est non seulement se livrer à un exercice unique pour chaque lecteur, c'est également mettre en œuvre un travail formateur. Comme je l'ai montré, pour mener à bien la démystification, il faut interroger différentes sources hors de l'œuvre de Vila-Matas. En sortant de ces textes pour mesurer ma connaissance (et mon ignorance) de l'histoire de la littérature et des écrivains qui la peuplent, j'ai enrichi mon bagage culturel de nouveaux savoirs. Ce faisant, j'ai pu mesurer une fois de plus comment la littérature, de même que la culture humaine occupaient un territoire vaste dont il reste beaucoup à explorer et à questionner.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

- Vila-Matas, Enrique. 1990 [1985]. *Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Trad. de l'espagnol par Éric Beaumatin. Coll. « Titres », no. 2. Paris : Christian Bourgois. 141 p.
- _____. 2002 [2000]. *Bartleby et compagnie*. Trad. de l'espagnol par Éric Beaumatin. Coll. « 10/18 », no. 3587. Paris : Christian Bourgois. 219 p.
- _____. 2005 [1985]. *Historia abreviada de la literatura portátil*. « Compactos ». Barcelone : Editorial Anagrama. 124 p.

Autres œuvres littéraires

- Bolaño, Roberto. 2003 [1996]. *La littérature nazie en Amérique*. Paris : Christian Bourgois. 278 p.
- Bonnefoy, Claude. 1978. *Ronceraïlle par lui-même*. Paris : Seuil. 189 p.
- Guillerages. 1983 [1669]. « Lettres portugaises » in *Lettres portugaises, Lettres d'une péruvienne et autres romans d'amour par lettres*. Éd. de Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon. Paris : Garnier-Flammarion. 403 p.
- Hildesheimer, Wolfgang. 1984 [1981]. *Sir Andrew Marbot*. Paris : Lattès. 248 p.
- Melville, Herman. 1996 [1856]. *Bartleby le scribe*. Coll. « Folio », no. 2903. Paris : Gallimard. 108 p.
- Montaigne, Michel de. 1989 [1580]. *Essais t.I*. Coll. « Folio », no. 289. Paris : Gallimard. 512 p.
- Noguez, Dominique. 1986. *Les trois Rimbaud*. Paris : Minuit. 61 p.
- Schwob, Marcel. 1957 [1896]. *Vies imaginaires*. Coll. « L'imaginaire » no 304. Paris : Gallimard. 183 p.

Tzara, Tristan. 2005 [1924]. *Sept manifestes Dada*. Paris : Diorama. 97 p.

Vila-Matas, Enrique. 2003 [2002]. *Le mal de Montano*. Coll. « 10/18 », no. 3807. Paris : Christian Bourgois. 399 p.

_____. 2010 [2010]. *Perdre des théories*. Coll. « Titres », no. 109. Paris : Christian Bourgois. 63 p.

Ouvrages théoriques

Bakhtine, Mikhaïl. 1978 [1975]. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard. 488 p.

Bouvet, Rachel. 2007. *Étranges récits, étranges lectures*. Québec : Presses de l'Université du Québec. 239 p.

Budor, Dominique et Walter Geerts. 2004. « Les enjeux d'un concept ». In *Le texte hybride*, sous la dir. de Dominique Budor et Walter Geerts, p. 8 à 25. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.

Buisine, Alain. 1991. « Biofictions », *Revue des sciences humaines : Le biographique*, no. 224, p. 7-13.

Burgelin, Claude. 1997. « Journal intime » In *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin-Michel. P. 393-394

Calas, Frédéric. 2007. *Le roman épistolaire*. Paris : Armand Colin. 128 p.

Cantin, Annie et Paul Aron. 2004. « Littérature personnelle » In *Le dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. Paris : Presses universitaires de France. P. 452-453.

Catrysse, Jean. 1970. *Diderot et la mystification*. Paris : Nizet. 311 p.

Cohn, Dorrit. 2001 [1999]. *Le propre de la fiction*. Paris : Seuil. 263 p.

- Compagnon, Antoine. 2005. « Avant-propos » In *Frontières des genres*, sous la dir. de Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin, p. 15-34. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Demougin, Jacques. 1992. « Rigaut, Jacques » In *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères t.2*. Paris : Larousse. P. 1342.
- Diaz, José-Luis. 2004 « Biographie, biographique » In *Le dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. Paris : Presses universitaires de France. P. 61-62.
- Dion, Robert et Frances Fortier. 2003. « Pécumat biographique et enchevêtrement générique : *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* ». *Protée*, vol. 31, no 1. p. 51-64.
- Dion, Robert et Frances Fortier. 2010. *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 191 p.
- Dion, Robert, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert. 2001. « Introduction ». In *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, sous la dir. de Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert. p. 5-23. Québec : Nota Bene.
- Ducrot, Oswald. 1984. *Le dire et le dit*. Coll. : « Proposition ». Paris : Minuit. 237 p.
- Dupont, Caroline. 2006. *L'imagination biographique et critique : variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivain*. Québec : Nota Bene. 209 p.
- Eco, Umberto. 1985 [1979]. *Lector in fabula*. Paris : Livre de poche. 309 p.
- Forster, Edward Morgan. 1993 [1927]. *Aspects du roman*. Paris : Christian Bourgois. 209 p.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Seuil. 467 p.
- _____. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil. 388 p.
- Gervais, Bertrand. 2006 [1993]. *À l'écoute de la lecture*. Québec : Nota Bene. 294 p.

- Grojnowski, Daniel. 2004. « Mystification ». In *Le dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. Paris : Presses universitaires de France. P. 386-387.
- Jeandillou, Jean-François. 1994. *Esthétique de la mystification : Tactique et stratégie littéraires*. Paris : Minuit. 239 p.
- Krysinski, Wladimir. 2004. « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XXe siècle ». In *Le texte hybride*, sous la dir. de Dominique Budor et Walter Geerts, p. 27-39. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Lanini, Karine. 2004a. « Anecdote » In *Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis St-Jacques, Alain Viala. Paris : Presses universitaires de France. P. 12-19.
- _____. 2004b. « Discours funèbre » In *Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis St-Jacques, Alain Viala. Paris : Presses universitaires de France. P. 153-155.
- Lebel, Jean. 2004. « Portrait » In *Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis St-Jacques, Alain Viala. Paris : Presses universitaires de France. P. 478-480.
- Madelénat, Daniel. 1984. *La biographie*. Paris : Presses universitaires de France. 222 p.
- _____. 2000. « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no.52, p.153-168
- Majastre, Jean-Olivier. 1999. « Le canular, le désir » In *Du canular dans l'art et la littérature : quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble*, sous la direction de, Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, p. 19-26. Paris : L'Harmattan.
- Maingueneau, Dominique. 1990. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas. 173 p.
- _____. 2009. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Coll. « Points essais » no 618. Paris : Seuil. 143 p.

- Malrieu, Joël. 1992. *Le fantastique*. Coll. « Supérieur ». Paris : Hachette. 160 p.
- Martineau, Ysabelle. 2002. *Le faux littéraire : plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*. Québec : Nota Bene. 284 p.
- Marx, William. 2005. *L'adieu à la littérature*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit. 234 p.
- Montandon, Alain. 1992. « Les formes brèves ». Coll. « Contours littéraires ». Paris : Hachette. 176 p.
- Monvages, Erin. 1999. « Vrais mensonges et fausses vérités : les feintes dans la représentation de la connaissance ». In *Du canular dans l'art et la littérature : quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble*, sous la direction de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, p. 77-86. Paris : L'Harmattan.
- Nodier, Charles. 2003 [1812]. *Questions de littérature légale : Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*. Éd. de Jean-François Jeandillou. Genève : Droz. 206 p.
- Perron, Annie. 2004. « Essai » In *Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis St-Jacques, Alain Viala. Paris : Presses universitaires de France. P. 203-204.
- Pouilloux, Jean-Yves. 1997. « Essai » In *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin-Michel. P. 268-269.
- Quérard, Joseph-Marie. 1964 [1845]. *Les supercheries littéraires dévoilées*. 3 t. Paris : Maisonneuve et Larose. 1278 p., 1324 p. et 1291 p.
- Raoul, Valérie. 1999. *Le journal fictif dans le roman français*. Paris : Presses universitaires de France. 233 p.
- Robert, Marthe. 1983. *Romans des origines et roman des origines*. Paris : Gallimard. 364 p.
- Saez, Jean-Pierre. 1999. « Onze thèse sur l'art du canular avec illustration ». In *Du canular dans l'art et la littérature : quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art*

- de Grenoble*, sous la direction de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, p. 7-17. Paris : L'Harmattan.
- Salwa, Piotr. 2004. « Umberto Eco : texte hybride, narration rhizomatique, ironie » In *Le texte hybride*, sous la dir. de Dominique Budor et Walter Geerts, p. 53-68. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Schaeffer, Jean-Marie . 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris : Seuil. 184 p.
- Stalloni, Yves. 2006a. « Portrait » In *Dictionnaire du roman*. Paris : Armand Colin. P. 207-209.
- _____. 2006b. « Journal fictif » In *Dictionnaire du roman*. Paris : Armand Colin. P. 128-130.
- Steinmetz, Jean-Luc. 2003. *La littérature fantastique*. Coll. « Que sais-je? », no. 907. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Vaillant, Alain. 2004. « Roman ». In *Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis St-Jacques, Alain Viala. Paris : Presses universitaires de France. P. 545-547.
- Van Gorp, Endrick. 2005. « Mystification ». In *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Honoré Champion. P. 318-319.
- Vanderpelen, Cécile. 2004. « Roman historique » In *Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis St-Jacques, Alain Viala. Paris : Presses universitaires de France. P. 550-551.
- Viart, Dominique. 2001. « Essais-fictions : les biographies réinventées », In *L'éclatement des genres au XXe siècle*, sous la dir. de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, p. 331-345. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 368 p.